Rafael Arráiz Lucca

Literatura venezolana del siglo XX

Biblioteca
Rafael Arráiz Lucca
02

EDITORIAL **ALFA**

Rafael Arráiz Lucca

Literatura venezolana del siglo XX

Biblioteca
Rafael Arráiz Lucca
02

EDITORIAL **ALFA**

Contenido

Agradecimientos

Prólogo

Visiones panorámicas

La literatura venezolana: de la dependencia a la autonomía

La ciudad en la literatura venezolana: ¿arcadia o infierno?

Venezolanische Poesie: un paseo para turistas

Poesía Venezolana y ¿posmodernidad?

La muerte en la poesía venezolana

Literatura y artes visuales: un puente de plata tendido

Las redes del ensayo

El viaje largo de Arturo Uslar

Pedro Grases: el venezolano que nació en Cataluña

Juan Nuño y la literatura

La vasta red de Francisco Rivera

En los humores de la poesía

José Antonio Ramos Sucre: máscaras en una isla enigmática

Andrés Eloy Blanco: mínimo mapa de coordenadas poéticas

La humildad y la palabra

Pablo Rojas Guardia: un náufrago que vive

Una poesía a ras de tierra

Antonia Palacios: la casa, la joya, el piano

Antonia Palacios y la poesía en prosa

Pascual Venegas Filardo: genio y figura

En Canoabo está el alma de Vicente Gerbasi

Juan Liscano: desesperanza y resurrección

Elizabeth Schön: la mujer que toca a la puerta

Fracasa quien triunfa o triunfa quien fracasa: ¿dónde está el héroe?

Francisco Pérez Perdomo y la metáfora de la persecución

Los ensayos de un poeta

Joaquín Marta Sosa y los barcos de la memoria

La noche de Hanni Ossott

La tela del narrador

Cuatro novelas de Uslar Pietri: apuntes al margen

La caligrafía de los espejos: Oswaldo Trejo

José Balza: la alteridad y la sangre

Massiani, el cuentista

Ednodio Quintero y la cascada que no cesa

Notas

Créditos

Literatura venezolana del siglo XX

RAFAEL ARRÁIZ LUCCA

@rafaelarraiz

Agradecimientos

Hago explícito mi agradecimiento a dos amigos con quienes compartí el fervor por la literatura venezolana y que ya no están entre nosotros: Juan Liscano y Julio E. Miranda. Fueron muchos los comentarios que recibí de parte de ellos sobre estos trabajos de aproximación a nuestra escritura.

La Universidad Metropolitana y su Centro de Estudios Latinoamericanos Arturo Uslar Pietri han respaldado estas investigaciones, al igual que la Fundación para la Cultura Urbana y la Academia Venezolana de la Lengua, instituciones todas en las que encuentran eco mis intereses literarios. A todas ellas, mi gratitud.

Vaya mi agradecimiento a la Cátedra Andrés Bello del Saint Antony's College de la Universidad de Oxford, donde estuve un año entregado a los fervores de la investigación literaria y logré fraguar algunos de estos ensayos.

Quiero expresar en voz alta mi agradecimiento al editor, Ulises Milla, quien ha tomado la decisión de ir publicando mis libros en una Biblioteca que lleva mi nombre, siempre colocando el acento donde debe estar. A Magaly Pérez Campos, quien viene cuidando la corrección de mi escritura, salvándola de los precipicios del idioma, desde que tuve la suerte de conocer la calidad de su trabajo. Al equipo de producción de Editorial Alfa, Diana Tarazona y Rocío Jaimes, donde cuidan las ediciones con un esmero encomiable.

Prólogo

Soy deudor de mis lectores; por ello no escatimo en cortesías hacia ustedes y entrego estas brevísimas líneas prologales. Espero que este libro contribuya con el mejor conocimiento de nuestra escritura.

Comencé a escribir sobre literatura en El Papel Literario de El Nacional y en las Páginas Culturales de El Universal, en 1980. Luego, publiqué muchas notas críticas en diversas revistas venezolanas y del exterior. En este oficio de lector que escribe sobre lo leído me mantengo activo con un entusiasmo que, debo admitirlo, soy el primero en reconocer que me sorprende. Desde aquellas fechas y hasta el día de hoy, entre mis objetos de estudio ha estado presente la literatura de mi país y, habiendo transcurrido casi treinta años de mis primeros apuntes, creo que llegó el momento de seleccionar un conjunto estructurado que sirva, si ello es posible, como manual introductorio al bosque feraz de nuestras letras. Para este propósito tuve que dejar de lado decenas de reseñas breves y escoger exclusivamente los ensayos de aliento comprehensivo; de lo contrario, corría el riesgo de confeccionar un racimo misceláneo, que alejaría al lector de una visión de conjunto. Por supuesto, este criterio selectivo deja fuera del volumen la obra puntual de muchos autores, pero en esto, como en otros desafíos, excluir es tan importante como incluir.

Literatura venezolana del siglo XX recoge seis trabajos panorámicos introductorios que dan cuenta de un corpus literario nacional, centrado en la centuria recién concluida, aunque no elude las necesarias referencias al siglo XIX, en ofrenda a la continuidad natural de todo proceso creador. Le siguen veinticinco ensayos sobre las obras de veintitrés autores, ya que sobre la tarea de Arturo Uslar Pietri y Antonia Palacios se encuentran dos trabajos acerca de cada uno. La mayoría de los ensayos examinan la totalidad de la obra de los estudiados; en algunos casos, los menos, se trabaja un género cultivado por un autor (Uslar Pietri, Blanco, Arráiz, Montejo, Balza) o un aspecto particular de su obra (Grases, Cadenas). En todas las aproximaciones me guía el desiderátum establecido por Ortega y Gasset para la escritura: una

obligación de claridad, la deseable iluminación de una parcela de la realidad por parte de quien busca alumbrarla.

Buena parte de estos trabajos fueron madurando en las aulas de la Universidad Metropolitana, ámbito académico en donde impartí asignaturas literarias durante varios años, para luego cederle el paso a mis ímpetus de profesor de Historia de Venezuela y de guía de talleres de escritura, tareas que sigo desempeñando con alegría.

Le debo tanto a mis alumnos que sería indigno no reconocer esa deuda en esta oportunidad. Vaya para ellos, que ya forman legión, la dedicatoria de estas páginas y el recuerdo emocionado de la experiencia pedagógica.

RAL

Visiones panorámicas

La literatura venezolana: de la dependencia a la autonomía

Quiero comenzar estas líneas enunciando dos dificultades que no pretenden ser excusas. Me refiero al complejísimo escollo que representa ofrecer un mínimo panorama histórico de nuestra literatura en tan poco espacio. Esto, como vemos, es más que una dificultad, un reto. El segundo problema está en que el viaje que se me encarga debe comenzar con la independencia de Venezuela de la corona española, y esto supone una visita al siglo XIX que, para colmo, es poco frecuentado por los estudiosos de la literatura venezolana. Así, pues, emprendo el camino advirtiendo los peligros que me acechan: puedo ser tan conciso que derivo en injusto; abarco tanto en tan poco espacio que puedo pintar un paisaje impresionista y no un mapa pormenorizado.

Las aproximaciones a la literatura venezolana con un propósito totalizante no abundan. Contamos con Formación y proceso de la literatura venezolana (1940) de Mariano Picón Salas; Panorama de la literatura venezolana actual (1973) de Juan Liscano y Noventa años de literatura venezolana (1993) de José Ramón Medina. Acercamientos parciales se han efectuado más y con muy buenos resultados. Anoto los trabajos de Orlando Araujo y Julio E. Miranda sobre narrativa; los de Guillermo Sucre, Elena Vera, Joaquín Marta Sosa y El coro de las voces solitarias-Una historia de la poesía venezolana (2002) de quien escribe, sobre poesía; los de Miguel Gomes, Gabriel Jiménez Emán y Oscar Rodríguez Ortiz sobre ensayo; los de Rubén Monasterios y Leonardo Azparren Jiménez sobre teatro. Escasean, pues, los que de un solo envión examinan el devenir histórico de nuestras letras.

A los tres estudios generales señalados, habría que agregarle La literatura venezolana en el siglo XIX (1906) de Gonzalo Picón Febres. Así, tendríamos que los dos Picón estudian el siglo XIX, mientras Liscano y Medina se ocupan exclusivamente de la centuria que recién concluye. A las dificultades de lectura del siglo XIX se le

suma un problema de orden estructural, que finalmente resolví de la manera más simple, guiado por el norte de hacerles el camino más simple a los lectores. Al descartar otras opciones, escogí la de la estructura genérica, lo que hace de este breve recuento una relación dividida en tres partes y con la confesión añadida de que una posible cuarta no aparecerá porque no la conozco a fondo, y porque presenta problemas propios difíciles de resolver. Me refiero al teatro; añado que no estoy solo en estas dificultades y la razón estriba en que éste va más allá del texto como tal, y supone evaluaciones extraliterarias que lo tornan un fenómeno que se nos escapa de las manos. Felizmente, no faltan en Venezuela quienes se aproximen al teatro con pertinencia y solvencia.

Dilucidado este aspecto, volvamos al río central que nos lleva aguas abajo y aclaremos que sobre cada género remontaremos el río hasta sus inicios en la independencia, y bajaremos hasta nuestros días, con la necesaria prudencia para sopesar nuestros tiempos actuales, donde las flores aún tapan los gamelotales. Señalaremos tendencias de nuestras letras y, por supuesto, nos la jugaremos con títulos y autores que consideremos fundamentales. De libros, no de otro objeto, está levantado el cuerpo de nuestra literatura.

En la zona más profunda (la poesía)

Este subtítulo no pretende negar la hondura del ensayo o de la narrativa; simplemente quiere señalar que la materia del poema, la voz que se articula cuando surge genuinamente, viene de las profundidades de la psique. También, he podido decir las profundidades del alma y estaría correcta la expresión. Lo que busco expresar es que la llamada «otra voz» por Octavio Paz, encuentra su magma creador en las zonas más lejanas de la superficie. Por esta razón es que leemos a Catulo o a un poema chino de la antigüedad como si hubiese sido escrito ayer, hoy, hace un instante. Cuando el poema responde a una voz interior se hace oración, salmo, epifanía. Aun narrando episodios de su tiempo y hasta siendo procaz, si el poema toca fondo sale de la historia, del

espacio y del tiempo preciso donde ocurrió y se dispara hacia una esfera esencial.

La poesía venezolana desde Juan de Castellanos hasta Yolanda Pantin ha sido generosa no sólo por su cuantía, sino por lo variadísima, lo plural que ha sido. Ha contemplado en su catálogo desde el melodioso verso de Andrés Eloy Blanco hasta el tormentoso y singular, del también cumanés, José Antonio Ramos Sucre. Ha alimentado el fuego del poema que inventaría la realidad y el del que la sintetiza, la resume. Entre estos dos extremos se ha movido esta voz ronca y, a veces, inasible de la poesía.

El primero que se ve urgido por el peso de una realidad por nombrar es Juan de Castellanos. No faltan quienes piensan que su obra es más la de un cronista que la de un bardo. En todo caso, fue escrita en verso y sesudamente estudiada por Isaac J. Pardo. Allí está, como el testimonio poético de una época que no se caracterizó por las luces (la imprenta llega a Venezuela poco antes de 1810) aunque, paradójicamente, la Venezuela colonial será la que dé dos espíritus universales de incontestable valor: Francisco de Miranda y Andrés Bello. Este último es el eslabón que sigue en la cadena de la poesía. El propio Bello ha relatado cómo los viajeros europeos se sorprendían con el fino espíritu caraqueño de finales del siglo XVIII, tan dado a las veladas poéticas, teatrales y musicales.

En los primeros poemas de Bello queda expresado el talante plácido y bucólico de la Caracas prerrevolucionaria. De la década de los años veinte son sus dos grandes poemas, ya escritos en Londres, «Alocución a la poesía» y silva «A la agricultura de la Zona Tórrida». Entre estos poemas del humanista y la erupción del Romanticismo, los autores se esmeraban en beber en las aguas latinas y en hacer versiones de episodios clásicos. De este período son los apellidos Aranda y Ponte y, también, Sistiaga, que pronto abrieron las puertas a la generación de Cecilio Acosta, Juan Vicente González, Rafael María Baralt y Fermín Toro. De estos neoclásicos y románticos, el más destacado por su obra será Baralt, aunque muchos lo nieguen. De Acosta no quedó en poesía mucho más que su famosísimo poema «La casita blanca». La prosa de Toro y la vehemencia política de González opacaron sus versos y, en ambos casos, se impone una relectura. A la obra de Baralt se le olvida con

frecuencia porque se le estima muy apegada a preceptos clásicos, cuando sus compañeros González y Toro detonaban otras bombas. Con el tiempo, espero, crecerá su acompasada y sosegada dicción.

Pero, no son los anteriores los poetas más populares del Romanticismo criollo. Ese puesto lo tienen ganado José Antonio Maitín con su «Canto fúnebre a la señora Luisa Antonia de Maitín» y Abigaíl Lozano con su «Crepúsculo». Poco antes, José Heriberto García de Quevedo y Antonio Ros de Olano habían puesto su semilla en la popularización del Romanticismo. Luego, como era de preverse, lo vernáculo da su toque propio. Así fue como nuestro Romanticismo se hizo nave de nuestra sentimentalidad, nuestra sensualidad, nuestras riquezas y pérdidas.

Con menor resonancia pública, pero no por ello menos considerables, los nombres de José Ramón Yepes y de José Antonio Calcaño son imprescindibles. Este último perteneció al clan de los Calcaño, quienes cultivaron diversas artes con igual factura estética. Calcaño logró combinar cierto acento popular con momentos inocultablemente elaborados y cultos, tocando así los dos extremos del Romanticismo criollo. Yepes, nacido a orillas del lago de Maracaibo, dibujó su sentida «Balada marina», atendiendo a los valores patrios y la sentimentalidad criolla.

Entre el Romanticismo y la insurgencia del Modernismo, el Parnasianismo tuvo la palabra en Venezuela. Las voces de Manuel Fombona Palacio y Jacinto Gutiérrez Coll se dejaron escuchar entonces. Pero el poeta más significativo de estos será Juan Antonio Pérez Bonalde, acaso la voz más importante después de la de Bello en el siglo XIX venezolano. Este poeta se ausentó durante años del país y se formó en otras lenguas, de las que llegó a dominar y traducir tres; se hizo cosmopolita y logró acercarse al Romanticismo de otras geografías. Fue bastante más allá del ibérico, que era el más influyente en el nuestro, y se adentró en el alemán y el anglosajón. Así fue como su propia voz se hizo más profunda, alejándose del grito para acercarse al susurro y a otros matices valiosísimos. Su «Poema del Niágara» y su «Vuelta a la patria» bastan para tenerlo como figura ineludible en el devenir de la poesía venezolana, destacándose notoriamente sobre sus contemporáneos.

En el tránsito hacia el Modernismo, el Criollismo alzó su voz, junto con otras que, rezagadas, entonaban un canto aún romántico. Los nombres de Andrés Mata y Gabriel Muñoz, así como el de Udón Pérez se recuerdan entonces. Francisco Lazo Martí publica su «Silva criolla», salvando al Criollismo del peligro de la mera descripción costumbrista. Esto ocurre en paralelo con el surgimiento del Modernismo en nuestra poesía, que tiene a Rufino Blanco Fombona, Alfredo Arvelo Larriva y José Tadeo Arreaza Calatrava como sus más altos cultores. Si Lazo Martí está tejiendo sus versos criollistas, Arvelo Larriva recoge el cauce del humor nuestro en registro modernista, mientras Arreaza se propone la confección de una epopeya de las faenas modernas. A la «Silva criolla», ya citada, se suman los «Sones y canciones» de Arvelo y el «Canto a Venezuela» y el «Canto al ingeniero de minas» de Arreaza. Como vemos, conviven en una etapa de transición tanto rasgos criollistas como románticos como modernistas, señalándonos que la delimitación entre las tendencias es imposible establecerla con precisión.

El Modernismo llegó a su fin de manos de la Generación de 1918. Sin duda, y a juzgar por la calidad de los poetas, una de las más fértiles de la poesía venezolana. Su importancia no radica en sus posiciones estéticas iniciales, sino en las obras que lograron concluir después. Fue, también, una generación disímil y hasta contradictoria: a ella pertenecieron un finísimo espíritu como el de Enriqueta Arvelo Larriva, dada siempre a las honduras de la intimidad, y un bardo en conexión directa con las manifestaciones de la venezolanidad: Andrés Eloy Blanco. Son, además, fundamentales para el estudio de esta generación, las obras de Fernando Paz Castillo, Luis Barrios Cruz, Luis Enrique Mármol, Jacinto Fombona Pachano, Rodolfo Moleiro y, por supuesto, el incómodo José Antonio Ramos Sucre. Este último, realmente ascendido al cielo por la generación de los años sesenta.

A la generación de 1918 le siguió la de la Vanguardia. Esta tuvo en Áspero de Antonio Arráiz un detonante, en 1924. La Vanguardia, propiamente, estuvo integrada por Pablo Rojas Guardia, Luis Castro, Miguel Otero Silva y Carlos Augusto León quienes, evidentemente, entregaron sus versos por un propósito revolucionario en el terreno político. Los trabajos del tiempo que, dicen, van poniendo las cosas en su sitio, fueron decantando las

obras de estos poetas de la Generación de 1918 y de la Vanguardia, al punto que lo mejor de sus creaciones surgió después de sus momentos de irrupción generacional. Es el caso de Paz Castillo con «El muro» (1964); de Barrios Cruz con Respuesta a las piedras (1931); de Mármol con La locura del otro (1927); de Fombona Pachano con Las torres desprevenidas (1940), de Moleiro con Tenso en la sombra (1968) y del desmesurado Ramos Sucre con sus tres libros: La torre de Timón (1925), Las formas del fuego (1928) y El cielo de esmalte (1928).

A la nómina anterior se suman dos poetas singulares: Alberto Arvelo Torrealba quien, más adelante, nos dejó su recordado Florentino y el diablo (1957), y el extrañísimo Salustio González Rincones, cuya obra singular casi no se conoció en su momento en Venezuela y fue luego, gracias al trabajo de antólogo de Jesús Sanoja Hernández, cuando pudimos conocerla, en la Antología Poética publicada por Monte Ávila Editores en 1977.

La muerte del general Gómez, el 17 de diciembre de 1935, condujo a que el año siguiente se iniciara un ciclo de eclosiones de diverso signo. La poesía no estuvo ausente y dejó lo suyo con el grupo Viernes. Inspirado por la-rosa-de-los-vientos de los navegantes este grupo le abrió las puertas al mundo. En él cerraron filas Vicente Gerbasi, José Ramón Heredia, Pascual Venegas Filardo, Luis Fernando Álvarez, Otto D'Sola y Pablo Rojas Guardia.

La obra de Gerbasi fue creciendo junto con el paso del poeta sobre la tierra. Hitos de la poesía nuestra son Mi padre, el inmigrante (1945) y Los espacios cálidos (1952), así como la obra recogida en sus últimos seis poemarios, signada por lo escueto, lo esencial, en el lenguaje más prístino. Rojas Guardia es el autor de un poemario importante: Trópico lacerado (1945), además de sus otros poemarios y trabajos críticos; Venegas Filardo y su título La niña del Japón (1961), junto con su valiosísima tarea de crítico, divulgador y editor de la poesía nacional, ha aportado lo suyo; también Heredia y sus poemas centrados en los universos más sencillos (Maravillado cosmos, 1940) ha aportado su trabajo. Esta promoción que irrumpió con Viernes no cabe duda de que modernizó las aguas de la poesía venezolana y, a su vez, engendró otro grupo que negó sus postulados.

Liscano califica como «reacción hispanizante» a los poetas de la llamada generación de 1942, que entonaron su canto en reacción a Viernes. A esta camada pertenece el propio Liscano, junto a Juan Beroes, Aquiles Nazoa, Ana Enriqueta Terán, Luz Machado, Luis Pastori y, poco tiempo después, Ida Gramcko y José Ramón Medina. Beroes y Terán blanden la fuerza del soneto castellano; algo similar intentan Medina y Machado. Liscano y Nazoa hacen sus intentos personales y Gramcko inicia su verso enigmático. Como siempre, los mejores poemas llegan después de la irrupción. Es el caso de Liscano con Cármenes (1966), Los nuevos días (1971) y Vencimientos (1986); de Machado con La casa por dentro (1965); de Gramcko con Los poemas de una psicótica (1964); de Medina con La edad de la esperanza (1947) y de Terán con El libro de los oficios (1975).

Entre los poetas que se inician en la década de los cuarenta y los de los grupos literarios de los sesenta, irrumpen tres autores principales: Juan Sánchez Peláez, Elizabeth Schön y Alfredo Silva Estrada. El libro que hizo de Sánchez Peláez un autor muy leído fue Elena y los elementos (1951). Esta obra fue piedra de base para la generación posterior. Schön y Silva Estrada, cada uno con su voz propia, supieron cazar sus formaciones filosóficas con la palabra poética. Schön es autora de un texto hermosísimo: El abuelo, la cesta y el mar (1967), además de otros poemarios de significativa coherencia. Silva Estrada, por su parte, ha sido fiel a sí mismo. Su poesía abstracta, afecta a las formas geométricas, se distingue en el panorama venezolano.

La llamada generación de los sesenta se agrupó en tres equipos: Sardio, El techo de la ballena y Tabla redonda. Vistos a la distancia, sus propósitos eran ensamblar la épica revolucionaria política con la palabra poética. Enfrentarle a los correctos usos de «la burguesía» los disparates maravillosos del surrealismo. En cierto sentido, fueron tanto o más románticos que los románticos. A la distancia, también, lo mejor de estos autores ha sido fruto de sus bodegas personales y no de sus almacenes colectivos: Los cuadernos del destierro (1960) y Falsas maniobras (1966) de Rafael Cadenas, Fantasmas y enfermedades (1961) de Francisco Pérez Perdomo, Dictado por la jauría (1965) de Juan Calzadilla, para citar sólo poemarios valiosos que fueron escritos y publicados en aquellos

años. Luego, como siempre, la nómina de autores ha entregado sus mejores joyas, después.

Se iniciaron en aquellos años del proyecto de unir arte y vida, los poetas Guillermo Sucre (La mirada, 1970), Luis García Morales (Lo real y la memoria, 1962), Ramón Palomares (El reino, 1958, Paisano, 1964), Caupolicán Ovalles (¿Duerme usted señor presidente?, 1962), Arnaldo Acosta Bello (Hechos, 1960), Víctor Valera Mora (Amanecí de bala, 1971) y José Barroeta (Todos han muerto, 1971). A los grupos caraqueños se suma uno zuliano: Apocalipsis, integrado por Hesnor Rivera y Miyó Vestrini, entre otros.

De los sesenta hasta nuestros días la voz poética ha seguido soplando su fuego. De la misma generación, pero habitante de Valencia, la obra de Eugenio Montejo no dejó de crecer hasta que la muerte le salió al paso. Memorables son sus libros Algunas palabras (1976), Terredad (1978) y Alfabeto del mundo (1987), para sólo citar tres de los poemarios de este sólido autor, ya leído fuera de su patria. De la capital de Carabobo son Reinaldo Pérez Só, Alejandro Oliveros y Teófilo Tortolero. Los dos primeros, integrantes de la primera promoción posterior a la de los sesenta. Formada por Luis Alberto Crespo, Hanni Ossott, Enrique Hernández D'Jesús, Luis Camilo Guevara, Alfredo Coronil Hartmann, Eleazar León, Gustavo Pereira, Blas Perozo Naveda, Eduardo Zambrano Colmenárez y Eli Galindo.

Los años setenta coinciden con la llegada a Venezuela de la práctica del taller Literario. En el CELARG, en la UCAB, se inició esta práctica favorable. A mediados de la década se forma el taller Calicanto, que guió por años Antonia Palacios. A él asistieron los futuros integrantes de los grupos Tráfico y Guaire que, decididamente, iniciaron una revisión crítica de la poesía que los precedía. Querían salir de la cárcel del poema breve, del ontológico, del magicista, para acercarse a la voz de la comunidad. En estos grupos estuvieron Yolanda Pantin, Miguel y Alberto Márquez, Igor Barreto, Armando Rojas Guardia, Rafael Castillo Zapata, Luis Pérez Oramas, Leonardo Padrón, Nelson Rivera, Armando Coll, Alberto Barrera Tyszka y quien esto escribe. A esa impronta grupal le queda el mérito de haber abierto las puertas del poema aún más.

El fenómeno siguiente más interesante fue la conformación de un sistema planetario femenino, que fue haciéndose imperceptiblemente, pero que, sin embargo, constituye un hecho principal. De él forman parte los libros de Yolanda Pantin, María Auxiliadora Álvarez, Blanca Strepponi, Alicia Torres, Sonia Chocrón, Marta Kornblith, Laura Cracco, Cecilia Ortiz, Patricia Guzmán, Verónica Jaffé, Blanca Elena Pantin, María Clara Salas, María Isabel Novillo. Por su parte, al margen de los grupos y de los fenómenos socioliterarios, ha avanzado la poesía de Harry Almela, Alejandro Salas, William Osuna, Santos López, Tarek William Saab, Adhely Rivero y José Antonio Yépez Azparren, y tantos otros que trajinan con la palabra poética.

Casi todas las promociones surgen negando a sus inmediatos antecesores y afirmando nuevos propósitos, correspondiendo así a la llamada «tradición de la ruptura» que tanto ha cundido en Latinoamérica de la mano del mito revolucionario. Pareciera que esto puede cambiar, pero no somos videntes. En todo caso, una comunidad se reconoce madura cuando es capaz de establecer sus líneas de continuidad, más que los puentes rotos de los estallidos. La poesía venezolana se ha desarrollado en medio de las tensiones naturales de todo proceso sociocultural. No obstante, estas líneas dan cuenta de una tradición, de una continuidad que se enriquece con los cambios.

El reino de la fábula (la narrativa)

Salvo prueba en contrario, el primer venezolano que publica una novela se llamó Fermín Toro y el título de la obra, publicada por entregas, será Los mártires (1842). Luego, publica los opúsculos denominados La viuda de Corinto y La sibila de Los Andes. Pero es obvio que el magisterio de Toro no se debe a estos intentos menores, por no decir fallidos. En verdad, cómo puede negársele dotes narrativas a Toro en sus ensayos, tampoco podríamos afirmar que Juan Vicente González en sus diatribas, o Rafael María Baralt en sus resúmenes históricos, no dieran pruebas de poderes

narrativos. Lo que ocurre es que el primero que se propone una novela, como tal, es don Fermín Toro. Esto no obsta para que la escritura anterior, y la de la década de 1830 a 1840 no tuviera impronta narrativa.

Dejamos de lado, a nuestros efectos, toda la literatura costumbrista y la basada en leyendas históricas, y nos concentraremos en la que corresponde a manifiestos proyectos narrativos.

La más completa epopeya que en el siglo XIX se escribió sobre la gesta independentista está insuflada de vuelo narrativo. Me refiero a Venezuela heroica (1881) de Eduardo Blanco, seguida por Zárate (1882), ya más consagrada a la búsqueda de la criollidad. A los intentos de Blanco le siguen proyectos más apacibles. Pienso en Gonzalo Picón Febres y en Manuel Vicente Romerogarcía quienes, como vimos en el capítulo de la poesía, serán puentes entre la heroicidad de Blanco y las futuras fiebres del Modernismo. De Picón Febres su novela más persistente al paso del tiempo es El sargento Felipe (1899): ambientada en tiempos de Guzmán Blanco, en el ámbito campestre. Mejor suerte ha tenido la novela Peonía (1890) de Romerogarcía, que aún se lee en los estudios de literatura en el bachillerato. En ella se hace del llano el ámbito principal de la nacionalidad. Esta novela influye en las que le suceden, quizás por la verosimilitud de las vivencias que trasiega.

La renovación estética que trajo el Modernismo se expresó con ímpetu hacia finales del siglo XIX e incluyó sobre todo a la poesía y la narrativa. Los narradores modernistas más representativos fueron Rufino Blanco Fombona, Manuel Díaz Rodríguez, Luis Manuel Urbaneja Achelpohl y Pedro César Dominici.

A Blanco Fombona se le tiene, con razón, como el polígrafo de la generación modernista y, además, como un hombre signado por la laboriosidad. Es difícil comprender cómo pudo hacer tanto, y tan variado, en sus setenta años de vida. Sus novelas El hombre de hierro (1907), El hombre de oro (1915) y La mitra en la mano (1927) no están exentas de su fibra de polemista implacable, que no daba tregua a sus enemigos. Hasta ellas llegan como fragmentos de sus libelos periodísticos, como ramalazos de sus odios políticos que, con frecuencia, las acercan a la sátira, al sarcasmo. Toda su obra está insuflada de su belicosidad. El Modernismo le sentó bien a sus

humores.

En la acera contraria al carácter pendenciero de Blanco Fombona está el refinado estilo del médico Manuel Díaz Rodríguez. Formado en Europa en su juventud, en su madurez concluye dos novelas importantes: Ídolos rotos (1901) y Sangre patricia (1902). En la primera se trabaja con los días en que Cipriano Castro y su hueste llegan a Caracas desde la frontera colombiana. La barbarie es patente para un hombre que ha bebido en las aguas de la civilización y toma distancia para narrar los hechos.

Pero si Díaz Rodríguez tomaba distancia para negociar con la realidad, Pedro César Dominici era un desarraigado absoluto. De allí que sus obras no atiendan a la crudeza de la cotidianidad venezolana, lo suyo era la indagación en los tiempos anteriores a Cristo, en los que trabajaba un extraño erotismo. Dyonysos (1904) se titula su novela que, muy probablemente, urdió mientras conversaba con sus amigos en los cafés de París. Sobre la obra de Dominici se impone un re-lectura: es lícito pensar que se le ha despachado fácilmente.

Luis Manuel Urbaneja Achelpohl fue, de la generación modernista, su mejor cuentista, pero también acometió la novela. En este país (1920) es, según los críticos, su mejor obra. A mí, en verdad, me llaman mucho la atención sus relatos, ya que recogen mejor el fruto de su disposición contemplativa, de observador de la vida de los labriegos venezolanos. Ese universo que se sostiene gracias a las faenas agrícolas, sus anhelos, sus tristezas, está estupendamente trabajado por Urbaneja Achelpohl.

Contra el esteticismo de los modernistas, reacciona José Rafael Pocaterra. Desde sus primeras novelas la emprende a favor de que nada desdibuje los rigores de la cotidianidad. Cuatro son sus novelas: Política feminista o el doctor Bebé (1913), Vidas oscuras (1916), Tierra del sol amada (1919) y La casa de los Ábila (1946) y, por otra parte, sus conocidísimos cuentos están recogidos en Cuentos grotescos (1921). Memorias de un venezolano de la decadencia (1927) recoge la experiencia del autor en la cárcel gomecista. Es un libro estremecedor. No es propiamente una novela, aunque se lee como tal, ya que los personajes no son fruto de su imaginación. Así, Pocaterra inicia con sus obras lo que será una

tendencia que se robustecerá a lo largo del siglo XX; me refiero al realismo como fuente de nuestra narrativa.

En 1924, una señorita llamada Teresa de la Parra publicó su primera novela: Ifigenia; cinco años después la segunda y última: Memorias de Mamá Blanca (1929). La tempestuosa prosa de Pocaterra encuentra ahora su anverso: la intimidad, la interioridad sobre la que Teresa de la Parra levantó sus libros. Ese otro mundo olvidado por la épica masculina encontró voz en las páginas de sus dos novelas. Fue como la irrupción de lo propio, de lo interior en un universo literario totalmente dominado por la gesta exteriorista política.

En la misma década de los años veinte (unos años felices para la literatura, si tomamos en cuenta que fueron publicadas las novelas de Teresa de la Parra, los tres libros de Ramos Sucre y Áspero de Antonio Arráiz) se editó, además, la lúcida novela de quien antes había militado en el grupo Alborada. Doña Bárbara (1929) inmediatamente hizo de Rómulo Gallegos un escritor leído en todo el mundo de habla hispana, y fue así a partir de la consagración que provino de España. Antes había publicado El último Solar (1920) y La trepadora (1925), pero fue en Doña Bárbara donde el manejo arquetipal de los personajes, su psicología profunda, su escritura y su trama se erigieron en columnas de una novela que se tornó en una suerte de emblema de la nacionalidad. Esta universalización por vía de su fuerza arquetipal estuvo presente en Canaima (1935) y, en menor medida, en Cantaclaro (1934). La mayoría de la crítica señala a Doña Bárbara y Canaima como sus más significativas novelas. La fuerza de personajes como Marcos Vargas difícilmente se olvida. Según Liscano, con el personaje de Vargas «culmina una etapa de nuestra narrativa, aquella de inspiración nativista y costumbrista, de corte realista, de lirismo descriptivo…la obra de Gallegos constituye una síntesis y un trascendimiento». Como la obra de García Márquez en Colombia, la obra de Gallegos es un hito incómodo para los narradores que le suceden. Su magnitud es tal que partió las aguas en un antes y un después de su aparición.

Vistos a la distancia, de los jóvenes que redactaron el manifiesto de la revista Válvula, el único que logró una obra narrativa de significación fue Arturo Uslar Pietri. Aunque para muchos, Las

lanzas coloradas (1931) sigue siendo su mejor novela, otros, entre quienes me cuento, tenemos a sus relatos como piezas indispensables para la modernización del cuento en Venezuela. «Barrabás», «La lluvia» y algunos otros son joyas que refulgen en el panorama en el que fueron escritos. A lo largo de sus noventa y cuatro años de vida (1906-2001) Uslar continuó cultivando la llamada «novela histórica». Oficio de difuntos (1976) La isla de Robinson (1981), La visita en el tiempo (1990) son ejemplos de la indagación uslariana en estos territorios tan abordados en Hispanoamérica.

Después de haber publicado tres obras de ficción singulares, Enrique Bernardo Núñez entregó su fervor al tema histórico, pero nadie puede olvidar la puerta que abrieron La galera de Tiberio (1938) y Cubagua (1939). Esta última, por cierto, es considerada por un sector significativo de la crítica como una obra de notable modernidad para su tiempo.

La fuerza de la realidad política impuso su peso y Antonio Arráiz entregó en 1938 el testimonio novelado de siete años de cárcel gomecista: Puros hombres (1938). Luego, publica Dámaso Velásquez (1944) y, finalmente, su tercera y última novela: Todos iban desorientados (1951). Sus cuentos fueron recogidos en dos libros: Tío Tigre y Tío Conejo (1945) y El diablo que perdió el alma (1954). Pero, no sólo a Arráiz lo interpelaba la realidad; lo mismo le ocurría a Ramón Díaz Sánchez, a Julián Padrón y a Miguel Otero Silva. Las novelas del primero se hincan sobre la tierra patria: Mene (1936), Cumboto (1950), Casandra (1957) y Borburata (1960). La venezolanidad será el único ámbito de su obra novelística y Mene será la primera novela de peso que gire en torno al petróleo. El tema nacionalista tocó la puerta de Padrón con insistencia, y será en sus novelas La Guaricha (1934) y Madrugada (1939) en donde se esmerará en huir del realismo a fuerza de ensoñaciones líricas muy particulares. Siempre sobre lo venezolano, el tercer citado antes, Otero Silva, estará muy cerca del reportaje realista y con métodos del moderno periodismo publicará Fiebre (1939), Casas muertas (1955), Oficina Nº1 (1961), La muerte de Honorio (1963), Cuando quiero llorar no lloro (1970), Lope de Aguirre, príncipe de la Libertad (1979) y La piedra que era Cristo (1984). Como vemos, las dos últimas dentro del cauce de la novela histórica. Sus primeras

novelas no escaparon a la urgencia que le imponía el tema nacional. Ya después se abrió a otros universos.

En muchos sentidos, Julio Garmendia fue un solitario y un excéntrico. Desdeñó la edición en libro de sus cuentos hasta la madurez cuando decide, después de infinidad de correcciones y cuidados, publicar La tienda de muñecos (1938) y luego La tuna de oro (1951). En años recientes, su albacea, Oscar Sambrano Urdaneta, ha entregado a la luz dos libros inéditos: La motocicleta selvática (2004) y El regreso de Toñito Esparragosa (2005). Estas obras confirman la maestría de Garmendia y vienen a enriquecer su legado. Sus relatos fantásticos son verdaderas joyas del género; transcurren con la espontaneidad que sólo el trabajo de un orfebre puede lograr.

Si bien la obra narrativa de Guillermo Meneses comprende la novela, donde más lejos llegó su genio fue en el cuento. «La mano junto al muro», para muchos, divide en dos la historia del relato en Venezuela. No obstante, sus novelas Campeones (1939) y El falso cuaderno de Narciso Espejo (1952) no son desdeñables. La obra de Meneses es de las que influye cada vez más en el ánimo de generaciones posteriores, al punto de considerársele un maestro.

Contemporánea de Uslar, Meneses y tantos otros, Antonia Palacios tardó en iniciarse en la escritura, pero desde la publicación de Ana Isabel, una niña decente (1949) y hasta su muerte, no cejó en su empeño. Su obra narrativa, de rasgos metafísicos y deslumbrantes, conforma un corpus insoslayable para la narrativa de la segunda mitad del siglo XX. Crónica de las horas (1964), Los insulares (1972), El largo día ya seguro (1975) se cuentan entre sus mejores libros de relatos.

La narrativa no quedó al margen del grupalismo que ha signado nuestra poesía, y también ella se juntó en torno al grupo Contrapunto. Allí se reunieron, a comienzos de la década de los cincuenta, los narradores Antonio Márquez Salas, Gustavo Díaz Solís, Humberto Rivas Mijares y Oscar Guaramato, entre otros. Todos se centraron en la tarea de dominar el difícil arte del relato e hicieron aportes notables. «El hombre y su verde caballo» de Márquez Salas, «Llueve sobre el mar» de Díaz Solís, «El murado» de Rivas Mijares y «La niña vegetal» de Guaramato, son obras que

brillan por su poder psicológico, por la inteligencia de la trama; dejan atrás todos los usos del costumbrismo, de la ramplonería agraria y de las cartillas moralizantes.

Por estos años se iniciaba quien con el tiempo se constituiría en dueño y señor de la narrativa experimental: Oswaldo Trejo. Sus relatos aún conservaban ciertas prescripciones de la gramática aceptada, hasta que luego su palabra incursionó en el laberinto que lo ha hecho un caso digno de estudio. A sus tres primeros libros de relatos (Los cuatro pies, 1948; Cuentos de la primera esquina, 1952; Depósito de seres, 1965) le sigue su primera novela: También los hombres son ciudades (1962) y luego la segunda: Andén lejano (1968). Después, sus libros son tan singulares que es difícil establecer su ubicación genérica: Escuchando al idiota (1969); Textos de un texto con Teresa (1975); Al trajo, trejo, troja, truja, traje, trajo (1980); Metástasis del verbo (1990) y, su último libro, Mientras octubre afuera (1996), publicado pocos días antes de morir.

En la década de los cincuenta se inicia con fuerza singular la obra de Alfredo Armas Alfonzo quien, quizás, encuentra su mejor expresión en un libro como El osario de Dios (1969). Todo su trabajo está centrado en el microcosmos familiar de su aldea natal: sobre él giró obsesivamente por años, hasta configurar un universo narrativo.

Tocamos ahora las puertas de los grupos Sardio, El techo de la ballena y Tabla redonda. Adriano González León, Salvador Garmendia y Elisa Lerner levantaron la mano por la narrativa en estas agrupaciones. Como dijimos en el capítulo de la poesía, estos grupos no se entienden separados del fenómeno político. Concentrémonos en sus obras: González León es el autor de una novela muy importante: País portátil (1967) y de algunos libros de cuentos entre los que destaca Las hogueras más altas (1957). En 1994, regresó a los estantes de las librerías con una novela: Viejo, texto celebrado y recordatorio de las glorias de los años sesenta, cuando el autor ganó el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral, suerte de galardón consagratorio en su momento. González León falleció en enero de 2008. Entonces el país cultural lo despidió con un dolor pocas veces sentido.

Salvador Garmendia es el autor de una vasta y densa obra narrativa que comienza con las novelas Los pequeños seres (1959), Los habitantes (1961) y Día de ceniza (1963) para luego abrirse al universo del relato, ámbito en el que sus aportes han sido especiales. Difuntos, extraños y volátiles (1970) y Cuentos cómicos (1991) son dos ejemplos paradigmáticos de su narrativa, signada por las incursiones en los infiernos citadinos, en las pobrezas del alma, en los fuegos fatuos de la ruindad. Su obra es bastante más importante de lo que el mismo Garmendia creía, y ello lo confirman las huellas que ha ido dejando en la narrativa de sus sucesores.

Los últimos treinta años del siglo han sido ocupados por la obra en ascenso de varios autores. Entre ellos, José Balza, Francisco Massiani, Carlos Noguera, Denzil Romero, Luis Britto García, Eduardo Liendo, Antonieta Madrid, Laura Antillano y generaciones posteriores, que citaremos luego.

Balza suma varias novelas (Marzo anterior, 1965; Largo, 1968; Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar, 1974; D, 1977; Percusión, 1982; Medianoche en video 1/5, 1988; Después Caracas, 1995; El doble arte de morir, 2008) y libros de relatos (Ejercicios narrativos, 1966; La mujer de espaldas, 1990; La mujer porosa, 1996; La mujer de la roca, 2001; Caligrafías, 2004) alcanzando a dibujar un círculo sumamente valioso para nuestra narrativa. No exageramos al apuntar que este autor se ha empeñado en hacer de la escritura una experiencia múltiple, que incluye tanto el dato psicológico como el fantástico, la trama policial y la divagación culta, siempre cuidando la textura del lenguaje.

La labor de polígrafo de Denzil Romero imantó las últimas dos décadas del siglo con sus novelas históricas. Entre ellas, La tragedia del Generalísimo (1984), Entrego los demonios (1986), Grand Tour (1988), La esposa del doctor Thorne (1989), La carujada (1990), Códice del nuevo mundo (1993), Tonatio Castilán o un tal Dios sol (1993), Amores, pasiones y vicios de la gran Catalina (1995), Para seguir el vagavagar (1998) y la novela publicada póstumamente, Diario de Montpellier (2002), ya que Romero murió en 1999, dando fin a uno de los ríos narrativos más asombrosos de nuestra historia literaria.

Junto con las obras de Balza y Romero, también han crecido las de

Liendo y Ana Teresa Torres, al igual que la de Massiani. Este último sumó a su éxito editorial Piedra de mar (1968) la novela Los tres mandamientos de Misterdoc Monegal (1976) y varios libros de relatos que lo confirman como uno de los más potentes narradores de su generación, entre ellos Florencio y los pajaritos de Angelina, su mujer (2005). Liendo, por su parte, ha trazado una línea novelística insoslayable entre El mago de la cara de vidrio (1968), Los topos (1975), Mascarada (1978), Los platos del diablo (1985), Si yo fuera Pedro Infante (1989) El diario del enano (1996), El round del olvido (2002), Las kuitas del hombre mosca (2005). Además, sus relatos han sido recogidos en El cocodrilo rojo (1987) y en Contraespejismo (2008), señalando una obra en movimiento de logros muy particulares. Ana Teresa Torres, que inició su andadura narrativa en el ámbito de la novela histórica, El exilio del tiempo (1990), Doña Inés contra el olvido (1992), luego ha indagado en otros espacios novelísticos: Vagas desapariciones (1995), Malena de cinco mundos (1995), Los últimos espectadores del acorazado Potemkin (2000), La favorita del señor (2001), El corazón del otro (2004), Nocturama (2006), La fascinación de la víctima (2008), así como ensayísticos, que hacen de su trabajo uno de las feracidades más preclaras de los años recientes.

En años recientes, también, las obras narrativas de Francisco Suniaga, Oscar Marcano, Federico Vegas, Karl Krispin, Alberto Barrera Tyszka, este último acreedor del premio español Anagrama con su novela La enfermedad (2007), han crecido notablemente, pero su reseña corresponderá a quien trabaje el siglo XXI, más que el XX. Lo mismo ocurrirá con las obras de autores de distintas edades, pero con faena en el nuevo siglo, como son Atanasio Alegre, Michelle Ascencio, Israel Centeno, Juan Carlos Méndez Guédez, Fedosy Santaella, Salvador Fleján, no así con las de Ednodio Quintero, Humberto Mata, José Pulido, Antonio López Ortega, Gabriel Jiménez Emán, entre otros narradores que sí se iniciaron en las últimas dos décadas del siglo XX.

El trabajo narrativo de Quintero es ya de vastas proporciones e incluye tanto el cuento como la novela, aunque en este último es donde se han dado sus más celebrados aportes. Libros de relatos como Volveré con mis perros (1975), Cabeza de cabra y otros cuentos (1993) y El combate (1995) contienen de los mejores

relatos escritos en los últimos años. Esto no desmerece la obra novelística quinteriana, entre la que destaca La danza del jaguar (1991) y Lección de física (2000), entre otras.

Si bien es cierto que la novela histórica ha sido camino determinante, prácticamente una tradición, también lo es que hay otros derroteros. Por una parte, hemos contado con los que colocan el énfasis en el lenguaje (Trejo, Lourdes Sifontes, Alberto Guaura), los que hacen de la vida urbana su único escenario (Massiani, Ángel Gustavo Infante, Centeno, Méndez Guédez), los que le rinden tributo a la literatura fantástica, aunada a la filosofía, al absurdo o a la dicción borgeana (Jiménez Emán, Quintero, Alberto Jiménez Ure), los que crean atmósferas enigmáticas, bien sea por razones metafísicas o policiales (Mata, Pulido, López Ortega), pasando por otras posibilidades narrativas imposibles de reseñar.

En fin, las posibilidades de la narrativa hacia el futuro son tantas como han sido muchos los caminos que cada quien, sin iglesias, ha ido escogiendo. La pluralidad ha sido el signo de los últimos años del siglo XX, aunque la búsqueda del dato histórico para levantar una fábula, una ficción, ha sido particularmente fecunda.

Las aguas del pensamiento (el ensayo)

Abordar la relación de los hechos en el género del ensayo plantea innumerables problemas. El primero, y nada sencillo, es el de si escogemos sólo a los ensayistas que abordan el tema literario o si incluimos el ensayo de tema político, sociológico, filosófico o histórico. Quizás, la respuesta a nuestras dudas se encuentre en el maestro del género: Michel de Montaigne. De ser así, no nos va importar el tema sobre el que reflexiona el ensayista sino la perspectiva desde la que lo hace y la escritura que desarrolla. No podremos considerar los trabajos científicos o estructurados con rigores académicos que no se permitan la libre divagación, las conjeturas y hasta las arbitrarias relaciones que teje el ensayista.

Al magisterio humanista inaugurado por Andrés Bello y su extensa

obra no le faltó quien lo llevara adelante. Junto a él bulle la obra de otro humanista sabio en filología y lenguas muertas: José Luis Ramos. El uno en Londres y el otro en Caracas supieron sentar las bases de lo que Fermín Toro, Rafael María Baralt, Juan Vicente González y Cecilio Acosta desarrollarían a partir de su irrupción en la década que va de 1830 a 1840. Sobre Fermín Toro, Mariano Picón Salas no ha escatimado elogios: «Nadie pintó mejor lo que ahora se llama la realidad de Venezuela que Toro en esos discursos». Se refiere, entre otros, a su Informe sobre la ley del 10 de abril de 1834 que, según el propio Picón: «es el más claro estudio sobre los problemas sociales y económicos de Venezuela en la época de la oligarquía conservadora».

Cercano amigo de Toro, fue el más polémico y controversial prosista del siglo XIX, el ditirámbico Juan Vicente González. Un espíritu romántico que la emprendió contra Antonio Leocadio Guzmán como si este fuese Lucifer. Además de su abundante prosa desparramada por la prensa de la época, González y sus pasiones atemperaban en escritos como el Manual de Historia Universal (1863). Quizás lo mejor de su obra sea la Biografía de José Félix Ribas, aunque otros prefieren la de José Cecilio Ávila, ambas escritas entre 1848 y 1858.

En las antípodas del carácter de González transcurría la personalidad de Rafael María Baralt, a quien la historia le viene reservando su puesto de preceptista, de meticuloso y hasta de excesivamente conservador en sus creaciones literarias. Sin embargo, su Resumen de la historia de Venezuela (1841) es un documento de indudable valor, así como su trabajo de lexicógrafo. Cecilio Acosta fue un académico en todo el sentido del término. No sólo por la ponderación de sus escritos sino porque encarnó el ideal de la academia venezolana que ponía las fuerzas encontradas en la balanza, buscando el equilibrio. Entre sus libros destaca la humilde y profunda sabiduría de Cosas sabidas y por saberse (1856). Su papel histórico y su magisterio se han perpetuado en el tiempo.

A estos continuadores del humanismo bellista se les sumaron los que hicieron del retablo costumbrista su mayor desvelo: Arístides Rojas, Nicanor Bolet Peraza, Francisco de Sales Pérez y Tulio Febres Cordero, pero no tardó mucho en llegar a la graciosa escena

costumbrista y pastoril la lanza épica de Eduardo Blanco, quien con su Venezuela heroica (1881) retomaba el carácter guerrero de nuestros héroes de independencia. Pero, tanto la escena costumbrista como la escaramuza guerrera van a cederles el paso a los positivistas que vienen galopando en el corcel de la ciencia. Son estos, muy probablemente, los analistas más influyentes en la mirada que sobre sí mismo va a tener el venezolano. Luis López Méndez (fallecido a los 31 años), José Gil Fortoul, Julio César Salas, Laureano Vallenilla Lanz, Pedro Manuel Arcaya, Lisandro Alvarado, César Zumeta trajeron al debate nacional la visión sociológica, buscaron más razones para explicar los hechos que las meramente individuales, y vieron en el tejido social las causas de muchas de nuestra patologías. Gil Fortoul es el autor de la famosa Historia Constitucional de Venezuela (1907); Julio C. Salas, de Tierra Firme (1908) y Etnografía americana: los indios caribes: estudio sobre el origen del mito de la antropofagia (1920); Vallenilla Lanz, del ya legendario Cesarismo democrático (1919) y de Desintegración e Integración (1930); Arcaya, de Estudios de sociología venezolana (1928); Lisandro Alvarado, de Historia de la revolución federal (1909) y de los Glosarios del bajo español en Venezuela (1929) y el de Voces indígenas (1921); Zumeta, de Escrituras y lecturas (1899). Estos autores fueron determinantes en la mirada que sobre Venezuela posaron sus contemporáneos y sus sucesores. Coparon la escena universitaria, académica y convivieron, al menos en espacio y tiempo, con el movimiento modernista que fue casi contemporáneo de la mirada positivista.

El Modernismo venezolano contó, como creo haber dicho en el pasaje por la poesía, con un entusiasta incontenible: Rufino Blanco Fombona, pero no estuvo sólo en estas batallas prosísticas. Pedro Emilio Coll, Jesús Semprún, Luis Correa, Santiago Key Ayala, Eloy González, hacían su trabajo. De la sustanciosa obra de Blanco Fombona, uno de sus mejores textos es El conquistador español del siglo XVI (1921); en él se sienten a sus anchas su belicosidad natural y sus dotes de prosista penetrante. A Pedro Emilio Coll le honra haber sido, quizás, uno de nuestros primeros escritores-lectores. Se realizaba leyendo, tallando su cultura, por eso su obra es breve y, casi siempre, referida a sus lecturas. Hacía glosas extraordinarias de lo que pasaba por sus ojos. Las obras críticas, de lectores finos, que adelantaron Semprún, Correa, Key Ayala y

González, ya han comenzado a releerse. Las generaciones más recientes han vuelto a mirarlas con respeto.

Hemos cruzado el umbral del siglo XX y, al hacerlo, nos hemos topado de frente con nuestro primer gran ensayista: Mariano Picón Salas. Su obra, que no deja de crecer con el paso del tiempo, es fundamentalmente la de un ensayista, por más que haya intentado la novela. Su escritura amenísima, aderezada de su universo de lector hambriento, es una de las experiencias de lectura más asombrosas que se pueden tener en hispanoamérica. No exagero ni un ápice. Viaje al amanecer (1943), De la conquista a la independencia (1944) y Regreso de tres mundos (1959) son tres ejemplos magníficos que recogen su penetración histórica, su talante autobiográfico, sus facultades de biógrafo y sus condiciones de altísimo humanista. Todo el ensayo venezolano del siglo XX está signado por su impronta.

La saga de humanistas llamados a desentrañar el tema venezolano no se interrumpe con Picón. Por el contrario, el siglo XX, así como XIX, está atravesado de interpretaciones de su realidad histórica. A ello han empeñado sus vidas Enrique Bernardo Núñez, Mario Briceño Iragorry, Augusto Mijares, Ramon Díaz Sánchez y Arturo Uslar Pietri. Venezolanistas acuciosos han sido estos hombres que nos legaron valiosas interpretaciones: La ciudad de los techos rojos (1947) de Enrique Bernardo Nuñez; Casa León y su tiempo (1946), Mensaje sin destino (1950) de Mario Briceño Iragorry; El libertador (1964) y Lo afirmativo venezolano (1964) de Augusto Mijares; Guzmán, elipse de una ambición de poder (1950) de Ramón Díaz Sánchez. Mención aparte merece Uslar Pietri quien, en el campo del ensayo, realizó aportes cuantiosos. Se entregó a la dilucidación del tema hispanoamericano a lo largo de una vastísima obra ensayística. Basta con recordar sus libros De una a otra Venezuela (1949), Cuarenta ensayos (1990) y tantos otros aportes del autor fallecido en febrero de 2001, a la edad de noventa y cuatro años.

Juan Liscano y Luis Beltrán Guerrero también han continuado la investigación venezolanista, aunque Liscano es de los primeros que aborda otros temas, menos nacionales y más ligados al destino espiritual y ecológico del hombre, siempre desde una perspectiva humanística. Guerrero, por su parte, sí ha hecho de las letras y la

academia patria, su teatro de operaciones.

José Manuel Briceño Guerrero, Francisco Rivera y Guillermo Sucre, los tres cercanos en sus edades, han adelantado obras fundamentales, cada uno guiado por su centro de interés. Briceño Guerrero hereda de sus mayores la obsesión por ventilar el rostro de la identidad, pero lo hace inscribiéndose en una comunidad hispanoamericana, eludiendo lo nacional. Sucre centra su obra extraordinaria en la poesía hispanoamericana y es el autor del estudio más complejo y más lúcido que se ha escrito sobre la poesía continental: La máscara, la transparencia (1975). Rivera ha traído al análisis literario su formación jungiana y así ha ensanchado notablemente el campo de visión, además de su encomiable labor de traductor. Como vemos, a medida que avanza el siglo XX el ensayo se profesionaliza y se libera de su monotema nacionalista para acercarse libremente a otras tierras de la modernidad.

En el campo de la crítica literaria, los aportes de Domingo Miliani, Oscar Sambrano Urdaneta, Alexis Márquez Rodríguez, Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares, Javier Lasarte, Víctor Bravo, Francisco Javier Pérez y Gregory Zambrano han sido sumamente valiosos, bien sea desde la perspectiva de la historia literaria como de la teoría, la gramática y la lingüística, además de la notable labor que estos profesores han desempeñado en las aulas de la educación media y universitarias.

En los años más recientes, el ensayo ha contado con el afán de dos estudiosos que lo auscultan. Se trata de Oscar Rodríguez Ortiz y de Miguel Gomes: ambos han emprendido la tarea de hacer antologías y estudios parciales sobre aspectos relevantes (Rodríguez Ortiz) o han publicado un estudio sobre el ensayo nacional: Poéticas del ensayo venezolano en el siglo XX (1996), completísimo trabajo de Miguel Gomes sobre este género. Además, ambos autores son ensayistas con aportes recogidos en libros valiosos: Intromisión en el paisaje, 1985, (Rodríguez) y El pozo de las palabras, 1989, (Gomes). Pero, como dijimos antes, si algo ha ocurrido favorable a este género en los años recientes ha sido su suerte de súbita adultez, de la que dan fe los luminosos textos de María Fernanda Palacios Sabor y saber de la lengua (1988), de Gustavo Guerrero, de Gabriel Jiménez Emán, y especialmente, las ya voluminosas obras de Julio

E. Miranda y Juan Carlos Santaella.

Final brevísimo

Hemos llegado al final de este viaje compacto y súbito por la literatura de casi doscientos años. Esto no pretende otra cosa que ser un aperitivo y, como tal, ruego se me excusen omisiones y hasta desenfoques. Lo importante es que en los años más recientes hemos asistido a una suerte de aceleración de la condición profesional del escritor, no sólo en su condición como tal sino en los aspectos de la realidad que comienzan a interesarle. Alguna vez le oí confesar a Uslar que su generación no entendía los textos de Ramos Sucre, es decir: que le resultaban ajenos a la «realidad nacional» y, por ende, exóticos. Pues bien, lo que ha venido ocurriendo es precisamente esto: paulatinamente hemos ido saliendo de nosotros mismos a ver el mundo exterior, ya no nos asomamos y asustados regresamos corriendo a la madriguera. No me refiero al cosmopolitismo que, de paso, siempre le hace bien a las provincias. Me refiero a que la literatura con su asunción profesional ha dejado de ser para los escritores venezolanos un instrumento de comunicación de un cuerpo de ideas o un credo. La literatura es un problema y un universo y un cuerpo en sí misma y, en tal sentido, no puede ser abordada sino en su totalidad. Esto ha venido ocurriendo. Felizmente, hemos crecido.

La ciudad en la literatura venezolana: ¿arcadia o infierno?

[1]

Al bajar de este púlpito desde donde hablo, el mismo en el que Antonio Guzmán Blanco, previa autorización de la Real Academia Española de la Lengua, creada por Felipe V en 1714, fundó la primera de las Academias Venezolanas el 26 de julio de 1883, ocuparé el sillón letra V que dejó vacante Don José Luis Salcedo Bastardo, sillón para el que he sido elegido por generosa unanimidad de mis ahora colegas académicos, y razón por la que expreso uno de los vocablos que más nos dignifica pronunciar y escuchar: gracias. Bien sea porque las damos a quien nos ha favorecido o bien porque las escuchamos como fruto de nuestras acciones, en ambos casos, es un vocablo que nos ilumina el rostro y abre las puertas del diálogo y el entendimiento. Y eso, hablar y entenderse, hablar y disentir, siempre en faena pedagógica, es lo que se hace en la Academia hoy, y se hacía en el tiempo en que en torno a Platón se reunían sus discípulos y, entre todos, se entregaban al arte de conversar en los jardines de Academo. Entre los alumnos estaba su sucesor, Aristóteles, quien luego fundó el Liceo, en continuación de la obra de su maestro, y en donde también se discutió, y se afilaron los preciosos cuchillos de la argumentación, siempre en combate de ideas, y buscando alejarse de las falacias ad hominem, con demasiada frecuencia a la orden del día. La piedra sobre la que se levantó el mundo occidental es la del diálogo que convocaba Platón, y luego Aristóteles. De allí venimos. Dialogar y pensar son tareas tan afines que forman parte del mismo fervor: arrojar luz, mucha luz, toda la luz que se pueda.

Arrojar luz sobre la figura histórica de Bolívar fue lo que se propuso mi antecesor en el sillón V, a ello le dedicó buena parte de sus fuerzas intelectuales, pero también las empleó en la comprensión de la historia de Venezuela y otros de sus personajes, entre ellos Francisco de Miranda, Andrés Bello, Antonio José de Sucre, Luis

López Méndez, Cecilio Acosta y Egidio Montesinos, con el empeño que caracterizó su vida de investigador y la de hombre público, universo en el que cumplió con honestidad altas tareas en el tejido de las instituciones del Estado. Sus obras, Bolívar, un continente y un destino (1972) e Historia fundamental de Venezuela (1970) han sido impresas más de una docena de veces, y siguen siendo referencia básica para quien penetre en la selva bolivariana o en la nacional. Por otra parte, este sillón en el que me sentaré a trabajar, se estrenó con la figura entrañable de Pedro Sotillo, quien se entregó al periodismo y la poesía, y acompañó sus tareas con la práctica natural de la amistad, esa que trabó, entre otros, con mi padre, Rafael Clemente Arráiz, y que los llevó durante años a compartir las salas de redacción de los periódicos, escribiendo, dando noticias, interpretando los hechos y los libros.

Es hermoso recordar que Platón fue el primer académico, y que aquella práctica conversacional se extendió por el mundo y se transformó en escuelas, colegios, liceos, universidades, centros de investigación, talleres, siempre dentro del marco de la polis, aquel ámbito donde quienes se ocupaban de sus asuntos vitales y funcionales, comenzó a convenirse en que se dedicaban a la política. Fue allí donde el hombre experimentó por primera vez con la democracia, y quedaron sentadas las bases que cerca de dos mil años después retomaron los pensadores del Liberalismo, fraguando sobre ellas tres revoluciones capitales, en orden cronológico: la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica, la Revolución Francesa y la independencia de las provincias españolas en América, y la consecuente fundación de las repúblicas sur y centroamericanas. De modo que la República en la que hablamos es hija de las ideas liberales de ingleses, escoceses y franceses, que fueron alimento determinante del plan mirandino, primero; después, del proyecto esbozado por Juan Germán Roscio en el Acta de Independencia y en la primera Constitución Nacional y, finalmente, del que adelantó Bolívar, con su caudal de logros titánicos y su catálogo de maravillas y errores.

Para el momento de la creación de la República de Venezuela la mayoría de las ciudades y pueblos ya habían sido fundados. Hecho que por si sólo desmiente la leyenda negra según la cual los españoles vinieron a estas tierras, exclusivamente, a buscar El

Dorado, a avenirse frenéticamente con las indígenas y a expoliar a los aborígenes. Las tres cosas ocurrieron, ciertamente, pero junto a ellas también se levantó un mundo que buscaba la permanencia y la institucionalidad. Las ciudades las fundaron ellos, es decir, nosotros, porque tampoco podemos abonar la tesis según la cual todo nació con la independencia, y los venezolanos posteriores no tuvieron vínculos con los de antes, como si hubiesen surgido de una esfera impoluta. Ya es hora de que nos desembaracemos de estas interpretaciones infantiles que conducen a tantas injusticias y desafueros, y a la comisión de tantas heridas que sólo hierven en el imaginario de los artífices de la división. Estos límites son falsos. Hay que desmontarlos para advertir las líneas de continuidad y las rupturas, que obviamente también las hay. Había mucha sustancia española en toda la generación de independencia, como había mucha sangre del caudillo árabe en el conquistador español. Y, por supuesto, mucha sangre negra e indígena en la combinatoria poblacional nuestra. ¿Acaso a los Bolívar no les negaron el título nobiliario por lo que se denominó «el nudo de la Marín», es decir, la tez morena de Josefa Marín de Narváez, la bisabuela del Libertador? Cualquier ajuste de cuentas que se instaure sobre la liquidación y el desconocimiento de la tradición está condenado al fracaso, tarde o temprano. Trescientos años de colonización no pasaron en vano, y fueron muchas las instituciones coloniales que quedaron en pie, gracias a su pertinencia y vocación, entre ellas la ciudad.

Durante el siglo XVI el conquistador español fundó las ciudades principales. Entre 1515 y 1569 se estableció la cuadrícula urbana de diez de las principales urbes de la actualidad. La tarea avanzó enormemente durante el siglo XVII y necesariamente amainó durante el XVIII, cuando ya casi no había en el horizonte más pueblos y ciudades por crear. Se cuentan con los dedos de las manos las ciudades que se han levantado en Venezuela en su período republicano, y ninguna de ellas alcanza mayor relevancia, salvo Ciudad Guayana, diseñada y fundada durante el segundo gobierno de Rómulo Betancourt. La ciudad en la que vivimos fue establecida por un contingente de cerca de trescientos tocuyanos y barquisimetanos, comandados por mi antepasado Diego de Losada, en aquel valle bucólico de los Toromaymas del que, felizmente, queda el Guaraira Repano con que lo identificaban los indígenas.

La obra colectiva, y física, capital de la civilización occidental es la ciudad; la metafísica, es la lengua. A ambas las construimos todos, generación tras generación, como tributarios de un río, y ambas se transforman sin cesar, y sólo dejan de hacerlo cuando fallecen, cosa que también ocurre.

La urbe en nuestras letras

No es gratuito que el poema fundacional de la poesía venezolana, silva a La Agricultura de la Zona Tórrida (1826), haya versado sobre lo que no ocurre en la ciudad: el trabajo agrícola, pero comprendemos perfectamente que don Andrés Bello estaba urgido por la necesidad de sentar las bases de una sociedad de trabajo, distinta a la de la guerra, para la que la vuelta al campo en su faceta laboral, no en la guerrera, era indispensable. Bello, muy a tono con su tiempo, recoge la idea según la cual las virtudes estaban en el trabajo de la tierra, y no en el fragor de las ciudades. ¿Virgiliano? Sin duda, pero también puede decirse que cristiano, en la medida en que Jesús predicó contra los poderes aposentados en la urbe, tanto el político como el religioso y el comercial, y exacerbó las virtudes campestres. La operación se presta a confusiones: Bello, inmerso dentro de la cultura judeo-cristiana que tiende a condenar a la ciudad, por ser espacio tomado por el pecado, no podía sentenciar a la ciudad por lo que era; al fin y al cabo vivía en Londres y crecía intelectualmente allá, sino por lo que en ella podía entronizarse y, también, porque advertía que el trabajo no estaba allí, sino extramuros, en las faenas del campo. Sería imposible afirmar que un hombre que trazó el círculo de una obra intelectual monumental detestaba a las ciudades, cuando la mayor parte del conocimiento ha emergido de las instituciones urbanas, pero no deja de ser cierto que cuando imaginó un programa para las repúblicas nacientes, pensó primero en el sustento del campo, de donde provendrían los insumos para la construcción de lo otro, lo urbano. Además, no podemos olvidar que antes de la silva a la que venimos atribuyéndole su carácter fundacional, dada su radical importancia, el propio Bello acometió

poemas de menor aliento, antes de irse a Londres, precisamente de tema caraqueño, y quizás sea el primer autor que menciona a la capital como lo hizo él. En cualquier caso, la gran poesía venezolana se inicia con un poema que no le canta a la ciudad, sino a su contrario. ¿Desde entonces, este sino nos persigue? Sí y no.

La literatura romántica que impera entre nosotros a lo largo de casi todo el siglo XIX, y que fue inspiración anímica de la gesta independentista (¿acaso Bolívar no fue un típico héroe romántico?), propendió a cualquier exaltación de la ciudad: bien para negarla o para elogiarla sin medida. Pero si tomamos como representante al más interesante de nuestros poetas del siglo XIX, Juan Antonio Pérez Bonalde, de quien José Martí creía era el primer poeta del movimiento modernista, así lo afirma en su prólogo al «Poema del Niágara» (1880), tendremos una exaltación más en registro romántico, que en el de precursor del modernismo. La ciudad arcádica que pinta Pérez Bonalde en su aproximación a Caracas se ensombrece de pronto por el recuerdo de la madre muerta en su ausencia. Entonces el paisaje se imanta de sentimentalidad y se esfuma ante la tumba materna en el cementerio. El contraste es eficiente: un valle verde, salpicado de amables techos rojos y del vuelo de las palomas, de pronto es suplantado por el llanto de la muerte, y se hace delicuescente en una atmósfera de subjetividad. Hasta allí Caracas esplende de manera explícita en su obra poética, aunque en la contemplación de la ferocidad del Niágara también puede evocarse por oposición el apacible Guaire, pero ya esto es hilar fino, cosa que de hacerlo, estas páginas no alcanzarían para tejer y tejer hipótesis.

En el comienzo del siglo XX, Francisco Lazo Martí invita a un amigo a regresar al llano, al que llama, curiosamente, «tus pampas», y a la par que hace el elogio del terruño, denosta de las cumbres con inquina y, también, desliza un juicio moral sobre la ciudad. No de otra manera puede interpretarse aquello de:

Deja que de los años la faena

los palacios derrumbe

donde el placer es vórtice que atrae

y deslumbrada la virtud sucumbe.

Del mismo tenor condenatorio proviene:

No más de insano amor en los festines.

Es suficiente con dos citas para señalar lo curioso de la operación lazomartiana: se exalta el llano, la vida sana del campo, donde bullen las querencias, pero para hacerlo se sancionan sus contrarios: los montes y la urbe. Los primeros porque son «pantallas» que impiden otear el horizonte, y la segunda porque es el recinto de la perdición en boca y fiesta del pecado. Va mucho más allá que Bello, que no denostó expresamente, sino que exaltó la zona tórrida, sin que por ello fueteara a sus antónimos. Con todo, conviene señalarlo, la «Silva Criolla» (1901) es un largo poema de no pocos logros formales, de giros de singular belleza, que no pasa por mi cabeza negar. Me interesa señalar, eso sí, el lugar de la ciudad en el texto, en cierto sentido una vuelta de tuerca, larga y profunda, de lo asomado por Bello.

Pero Lazo Martí no está solo en su prédica. ¿Acaso dentro del proyecto criollista la ciudad no es prácticamente inexistente? ¿No es lo criollo el campo, las faenas rurales, de manera casi exclusiva, por no decir exclusiva, en aras de un mínimo resquicio de duda? Pues sí, la obra de Urbaneja Achelpohl, por ofrecer un solo ejemplo, se cuece naturalmente en este concepto de lo criollo: la comarca agrícola, el hombre a caballo. Y contra aquella insistencia se pronunciaron los jóvenes de la generación de 1928, con Uslar Pietri a la cabeza y Barrabás y otros relatos (1928) como punta de lanza. Pero, al huir del criollismo, hacia dónde apuntó el joven Uslar: hacia un tema bíblico, y luego una vuelta al campo. El lenguaje fue otro, es cierto, pero la ciudad no irrumpió ferazmente en el espacio del relato uslariano, tampoco ocurrió lo mismo con sus compañeros

de manera significativa. Luego, ciertamente, la ciudad fue entorno de dos de sus novelas: Un retrato en la geografía (1962) y Estación de máscaras (1964). Cambió el lenguaje, pero el escenario y los temas siguieron siendo venezolanos en sus cuentos, y lo venezolano no incluía a la ciudad en lo inmediato. Conviene recordar que esto guardaba cierta lógica: al comenzar el siglo XX, la composición poblacional nacional era de un 80% de la gente en el campo, y apenas un 20% en las ciudades; el petróleo no había comenzado a cambiar este panorama que, al día de hoy, es exactamente inverso: 86% de los venezolanos vivimos en ciudades, y cerca de un 14% en el campo. Se me puede decir, si se quiere, que habría sido una curiosidad abordar un universo que recogía una experiencia minoritaria, lo acepto, pero lo curioso es que las más de las veces el abordaje se efectuó para condenar la urbe, como el lugar exacto del que habían emigrado las virtudes y del que se había adueñado el pecado.

Por otra parte, un año antes de la eclosión vanguardista, el extrañísimo Julio Garmendia publica en París La tienda de muñecos (1927): conjunto de relatos que no se afilian al criollismo por ninguno de sus costados y, además, en su mayoría ocurren en espacios pequeños, en habitaciones urbanas desde donde la imaginación alza vuelo hacia construcciones fantásticas. Garmendia estuvo viviendo en Europa entre 1923 y 1939, y ni siquiera estando aquí parece probable que participara de estas empresas literarias colectivas, ya que no se avenían con su carácter. Quizás esa prolongada ausencia influyó en que en algunos manuales de literatura venezolana no se consideraran sus cuentos como obras vanguardistas, cuando en verdad lo eran plenamente, sobre todo si tomamos en cuenta que el vanguardismo considerado pasaba por la búsqueda de otros espacios y decires, distintos al criollismo, para la ficción y la poesía.

Si bien Áspero (1924) de Antonio Arráiz es tenido como un poemario hito, que abrió unas puertas hacia otros campos, lo cierto es que lo urbano en él no se asoma plenamente, cosa que sí ocurre en Parsimonia (1932), donde en el poema «Amo el amplio garaje», se examina la faena del mecánico de automóviles; mientras en «La boina del estudiante» se exalta la tarea pedagógica y rebelde, netamente urbana. En el texto «La esquina de Jesús» se le canta a

Caracas; en «Veintidós futbolistas» se exalta el fútbol, y ésta ha debido ser la primera vez que poeta alguno en Venezuela poetizó el balompié. «En la muchacha que juega tennis» se confiesa una cierta admiración erótica por la jugadora que salva la malla con la raqueta y la pelota; y la lista continúa y le da pie, años después, al canto de Aquiles Nazoa, caraqueño sanjuanero que se adentró en el alma citadina y se asomó en casi todos los recodos de la urbe, con un humor irreverente y festivo, a la vez. Contemporáneamente al canto de Arráiz, el de José Antonio Ramos Sucre, como sabemos, se entonaba en otro registro. El cumanés enmascarado trabajó la ciudad, incluso pareciera que una de sus máscaras hablara de Cumaná, pero la ciudad que urdía el gran poeta era más arquetipal que específica. En todo caso, no esplendió en su obra la ciudad contemporánea, sino la de otros tiempos.

En la novelística de Rómulo Gallegos la ciudad es escenario primordial en La trepadora (1925), mientras en Doña Bárbara (1929) y Canaima (1935) lo es por ausencia, o a través de algunos de sus personajes. Puede afirmarse que la Venezuela simbólica que encarna en las tramas de ambas novelas registra al personaje citadino, no muy bien considerado en su estirpe, por cierto, pero en ningún caso puede señalarse que la ciudad fue tema central de estas obras. No deja de ser paradigmático que el personaje trepador se proponga su ascenso en Caracas: ¿otra vuelta de tuerca sobre el torno de la satanización de la ciudad como espacio de la ruindad? Pues bien puede pensarse así, aunque tampoco puede hablarse de una idealización de algún ámbito particular por parte de nuestro primer, y completo, novelista.

Es sumamente interesante observar en la obra de Teresa de la Parra cómo, al ceñirse a la materia de sí misma, la que le era más cercana y por ello novelable, la intimidad y sus vericuetos mentales brilló con fuerza, al margen del campo de batalla, de la épica de los grandes relatos, y la linterna enfocó en el espacio de la casa: eje de la memoria femenina, vientre de su psique. Emociona comprobar que la sustracción de la épica, que imponía la condición femenina de su tiempo, le permitió profundizar en otras zonas del alma, esas que para adentrarse en ellas, requieren soledad y silencio, habitación y más habitación o, como ella misma confesaba: fastidio y más fastidio. De modo que la poética de de la Parra va a emanar

de la precariedad del espacio habitacional, que es la contraparte del espacio colectivo urbano, pero es tan urbano como éste, suerte de complemento y expresión de los verbos propios de la ciudad: entrar y salir.

Los aires de apertura que trajo la Presidencia de la República de Eleazar López Contreras en 1936, abrieron la espita y el aire comenzó a correr. De hecho, el emblema del grupo Viernes fue la Rosa de los Vientos de los marineros. Entre sus integrantes hubo uno, en particular, que asumió el entorno urbano como leitmotiv, me refiero a Luis Fernando Álvarez. En su obra, salvo prueba en contrario, aparece por primera vez entre nosotros la idea de la ciudad como escenario de la alienación y la violencia, ya no del pecado que la satanizó anteriormente, sino de la deshumanización que cunde en ella, de su condición excluyente, de su miseria. El destino del ciudadano es huir, huir de aquel espacio espantoso donde se le hiere. El punto de inflexión es significativo: pasamos de la condena moral a la sociológica, a la que entiende el ámbito urbano como indiferente a los requerimientos de la psique, como un espacio netamente hostil. Cierto giro surrealista, digo cierto solamente, asomó en la poesía de Álvarez, cosa completamente natural en su contexto grupal: fueron los integrantes de Viernes los primeros en metabolizar el surrealismo entre nosotros. El poemario al que aludo es Soledad contigo (1938), y en él se afirma:

La ciudad apoya todo su horrible pie sobre mi espíritu.

Poemas en prosa, por cierto, en la tradición que entre nosotros inauguraron José Antonio Ramos Sucre y Salustio González Rincones, y que nació en Francia, de la mano de Aloysius Bertrand, pero que llevaron a la cúspide Baudelaire y Rimbaud, poetas malditos cuya influencia se hace patente en la obra de Álvarez.

Ya pasada la mitad de la centuria, Salvador Garmendia encara la ciudad desde otra perspectiva. Busca darle voz al ciudadano anónimo, en particular al que vive en pensiones en el centro de Caracas, el que ha hecho el viaje clásico del interior a la capital

buscando otro destino, el que en la no pertenencia de la vida inquilinaria rememora sus raíces, y el mundo se le hace extraño a ratos, y amable a ratos, también. El proyecto narrativo de Garmendia no se inicia con una toma de partido; se deja llevar por la relación de los hechos; la voz hablante es más proclive a la duda, a la experimentación. Aquella Caracas a mitad de camino entre el pueblo grande y la metrópolis está allí, en la narrativa garmendiana, en sus libros Los pequeños seres (1959), Los habitantes (1961), Día de ceniza (1963) y La mala vida (1968).

También está Caracas en la obra narrativa de Adriano González León, en particular en un título que de por sí es un libelo contra la urbe: Asfalto-Infierno (1963), suerte de grito antiurbano que denuncia la pérdida de la individualidad en el entorno citadino. Y su novela, País Portátil (1968), también ocurre en el contexto caraqueño. En ambos casos, la denuncia de la urbe, de sus desigualdades e injusticias, es evidente.

Tanto la obra de Garmendia como la de González León, en particular la acometida en la década de los años sesenta, encuentran pie en la de Guillermo Meneses, quien en la década anterior acometió el entorno urbano con pertinencia. La ciudad está en su obra como personaje, no como trasfondo espacial, sino en la sangre de sus máscaras, así como en la espesura de un ensayo dedicado a Caracas, su historia, anatomía y psicología. Pero no me propongo penetrar en el universo ensayístico nuestro, donde serían joyas algunas lecturas de la capital de Enrique Bernardo Núñez, Mariano Picón Salas, Arturo Uslar Pietri, Juan Liscano y José Ignacio Cabrujas, y no lo hago porque no me propongo un inventario completo o hiperrealista, sino un retrato impresionista, unos trazos simbólicos, más inclinados hacia la poesía y la ficción que hacia el análisis ensayístico. Tampoco me adentro en el texto teatral, que siempre me ha parecido arduo de comentar desde la perspectiva literaria, cuando sabemos que su realización depende de otros factores (actuación, escenografía, dirección, vestuario) que no se cuecen en el horno de la escritura.

Entre los integrantes de la generación de los años sesenta, uno hace del tema urbano el centro de su poética. Hablo, naturalmente, de la obra de Juan Calzadilla. Nadie entre nosotros ha poetizado de

manera más persistente la condición del hombre en la ciudad. No digo que el centro de su obra sea la ciudad como tal, sino lo humano dentro ese espacio que para Calzadilla es, más que ingrato, infernal. Contaminación, deshumanización, alienación son algunas de las calamidades que el poeta le atribuye a la ciudad, y en ella la soledad del hombre, al borde del precipicio del absurdo, vapuleado, preterido en su condición de transeúnte sin respeto por sus derechos. En la poesía calzadilleana el vínculo entre el ciudadano, en su condición espoleada, y la urbe, es el de dos eslabones de una cadena. Su lenguaje epigramático contribuye a hacer de la poetización de esta relación una pieza eficiente en sus propósitos. El espacio para la ambigüedad no lo crea el lenguaje, que en su obra es directo, sino el ingenio paradojal con que el poeta observa realidades. En este sentido, su poesía es reveladora de relaciones subrepticias, de conexiones inesperadas, que en muchos casos se develan con recursos humorísticos o sarcásticos, cuando no irónicos o abiertamente agresivos. No está el campo en su obra, pero cómo está el campo en su obra, si tan sólo imaginamos el antónimo de la desolación urbana que trabaja. Calzadilla, además, delinea un personaje al que suele dirigirse: el ser urbano, constreñido y sacudido, suerte de doliente, herido permanentemente por las espinas de la urbe.

La obra narrativa de Francisco Massiani, breve y fulgurante, recoge ese mundo urbano con belleza y exactitud. Sin culpas ni condenas de la ciudad, el narrador trabaja la vida juvenil, de iniciaciones de todo tipo. La Caracas de los años sesenta respira a sus anchas en sus páginas. Un relato como «Un regalo para Julia» (1970) ya era reconocido por todos como una joya de precisión y belleza, mientras la novela Piedra de mar (1968) agotaba más de una edición cada año, siendo lectura sugerida en el bachillerato nuestro. Con Massiani, la voz de la clase media, que jugaba fútbol y educaba a sus hijos con esmero, tenía voz, la más hermosa de las voces, que emergía de la verosimilitud.

El último cuarto de siglo

Hasta aquí he escogido obras representativas. Si el propósito de este discurso fuese exhaustivo, incluiría algunos momentos urbanos de la poesía de Alfredo Silva Estrada; otros de la de Víctor Valera Mora, casi todos de la de William Osuna, y no podría detenerme en las narraciones de Terrícolas (1987) de Ángel Gustavo Infante y en varios relatos de José Balza, así como en su novela Después Caracas (1995), porque son posteriores al momento en el que me encuentro: finales de los años setenta, tiempo en el que la práctica del taller literario llegó a Venezuela, gracias a la experiencia que Domingo Miliani había tenido en México y, afortunadamente, sembró en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG). De allí a las universidades el paso fue veloz, y de la universidad a la quinta Calicanto de Antonia Palacios, también lo fue. Por nuestra parte, en la Universidad Católica Andrés Bello nos habíamos advertido los afines, como suelen hacerlo los perros del mismo barrio, y habíamos iniciado una dinámica de taller semanal que condujo a la creación de un grupo: Guaire. Esto ocurría al mismo tiempo en que varios miembros del taller Calicanto formaban otra agrupación: Tráfico. Las diferencias entre ambos grupos no fueron determinantes, pero sí hubo matices.

Los que integramos Guaire nacimos en Caracas en los últimos años de la década de los cincuenta o los primeros de la década de los sesenta. Ninguno había tenido la experiencia de la vida en el campo, ni había trazado el periplo que trazaron muchos de nuestros padres, quiero decir, el desplazamiento de un pequeño pueblo del interior a la metrópolis. Todos habíamos crecido en Caracas y, salvo Armando Coll, ninguno había vivido, aún, fuera de la capital. Nelson Rivera, Luis Pérez Oramas, Leonardo Padrón, Alberto Barrera Tyszka, Javier Lasarte y quien esto escribe, éramos muchachos urbanos, pues, que no entendíamos bien cómo era aquello de que la ciudad era sólo un infierno, cuando ese «infierno» había sido, también, nuestro paraíso. Nos buscábamos en nuestra literatura y, salvo excepciones, no nos hallábamos ni interpretados, ni retratados en aquellas lecturas desoladoras de la ciudad en donde habíamos crecido. El otro aspecto que nos identificaba, que tampoco hallábamos claramente expresado en nuestra literatura, era el hecho de que habíamos crecido en un país civil, que tejía la red de un sistema bipartidista, en el que los militares eran una suerte de episodio de otros tiempos, que creíamos que nunca

volverían. Ustedes comprenderán, pues, que nuestras vidas han estado signadas por las sorpresas. El militarismo autoritario estaba vivo, los partidos políticos se vinieron al suelo, y puede decirse que de aquel cercano mundo de 1980 al de hoy, las cosas han cambiado tanto que a veces uno cree haberse mudado de país sin advertirlo, y que han pasado siglos y no años. Pero esto es una ilusión: en el fondo estamos experimentando la misma venezolanidad que emanó después de la guerra de independencia: ¿Acaso las dificultades para institucionalizar una república hoy, no son similares a las del siglo XIX? ¿Acaso el proyecto de jugar –lo digo sin ironía– a ser ciudadanos, que viven en un sistema de separación de poderes, donde se respetan los derechos humanos y se eligen gobernantes limpiamente, no es el mismo del siglo antepasado y el pasado?

El proyecto que nos animó, el de darle voz a unos habitantes complejos de la ciudad, ni sufrientes de un infierno, ni propietarios de una arcadia, estuvo cazado con otro proyecto, ya no de orden político sino propiamente estético. La voz conversacional, directa, híbrida entre poesía y narrativa, era escasa entre nosotros. Cierta etapa de la poesía de Joaquín Marta Sosa la cultivaba, la hallábamos en la dicción de William Osuna y, junto con nuestros intentos, Alejandro Oliveros entregó El sonido de la casa (1983), un poemario claramente influido por la poesía norteamericana. Esa voz, que en la poesía anglosajona había surgido insistentemente, la voz que se entona desde el discurso mestizo poesía-narrativa, que también ensaya en el texto poético, fue la voz para la que nosotros quisimos abrir puertas y ventanas. Lo logramos. Incluso creo que ya se ha producido una retórica del discurso, abusando de sus posibilidades y mecanizando formulariamente sus postulados. La calle, la vida cotidiana, la estética urbana entraron en el espacio del poema con nuevos bríos a través de nuestras revueltas grupales. Concluida la experiencia, hacia 1984, cada quien tomó su camino y continuó, cuando fue el caso, con su trabajo literario. Además, nuestra proposición grupal coincidió, y contribuyó, con una revisión del universo de la casa en la poesía venezolana de distintas generaciones. El inolvidable Juan Liscano adelantó Domicilios (1986), Hanni Ossott El reino donde la noche se abre (1985), Luis Pérez Oramas Salmos (y boleros) de la casa (1986) y, quien les habla, Terrenos (1985), todos sin proponérnoslo en abierto tributo a ese libro extraordinario de nuestra lírica, y principal antecedente de

la poesía urbana de estos años: La casa por dentro (1965) de Luz Machado, conjunto poético insoslayable a la hora de comprender, además, la voz femenina de los últimos veinte años.

Después de la apertura nuestra, la voz femenina emergió como un verdadero fenómeno no buscado ni planificado. Treinta o cuarenta voces entonaron sus cantos, y en muchos de ellos la ciudad es sustancia de la vida doméstica, la sentimental, la erótica de estas mujeres poetas, que levantaron sus versos a partir de 1985, año en que el punto de inicio de este fenómeno tuvo lugar, con la publicación de varios poemarios clave. Es evidente que esta eclosión guarda relación con otro fenómeno que comenzó en la década de los sesenta: la participación activa de la mujer en los estudios universitarios. En apenas cuarenta años la proporción de mujeres en centros de educación superior pasó de un 10% a un 50% y, en algunas zonas del país, llega hasta un 60%. Ésta, y no otra, es una verdadera revolución entre nosotros.

Por cierto, estos prodigios de los que vengo hablando tuvieron lugar en una provincia, en muchos sentidos, relegada, en la que se creó el Seminario de Santa Rosa en 1725, cuando en Santo Domingo, México, Lima, Guatemala, Bogotá, Quito y Córdoba las universidades tenían para entonces hasta dos siglos de haber sido fundadas. En este país que luego dio pasos agigantados, salvando las enormes distancias que nos llevaban otras naciones, la imprenta llegó en 1808, después de todas, escúchese bien, todas las ciudades importantes de América, salvo Guayaquil, en donde llegó en 1810, y Costa Rica, en donde se instaló en 1830. Tardíos fuimos en muchos aspectos; por ello nuestros logros colectivos son más asombrosos. ¿Pasos hacia atrás? Varias veces. La Venezuela que sobrevive a la guerra de independencia es tierra yerma y ahora, sin ir más lejos, venimos dando pasos de cangrejo y nos sumimos en túneles que creíamos clausurados.

Reflexiones finales

Permítanme concluir con algunas breves reflexiones. Es evidente que las relaciones entre la ciudad y la literatura en Venezuela no han sido edénicas. Es perfectamente posible establecer un vínculo entre este hecho y otro de mayor alcance todavía: el proyecto republicano no ha sido fácil entre nosotros. Menos fácil todavía ha sido el trámite entre la vida democrática y nuestra línea de tradición autoritaria. La ciudad, como construcción comunitaria, a medida en que se avanza hacia la modernidad, es forzosamente un ámbito que obliga al juego de deberes y derechos, de respeto y tolerancia, y nuestro espíritu atávico, el menos educado que nos coloniza, hala la cuerda hacia sus improperios y sus arbitrariedades. Quizás la dificultad mayor en el diálogo literatura y ciudad entre nosotros, estriba en que el tránsito lo hicimos muy rápidamente, como una exhalación insuflada por la espita petrolera, y todavía estamos metabolizando el envión que dimos en apenas dos generaciones, cuando pasamos del machete y el caballo, al automóvil y el teléfono celular. La mía, por ejemplo, y si aceptamos el concepto generacional de cada veinticinco años, surge en un momento en que sólo podía brotar una generación así. Formamos un grupo en el que todos habíamos nacido aquí, cuando Caracas ya no era un pueblo grande, la televisión estaba encendida el día en que abrimos los ojos, y en las salas de cine se estrenaban películas todas las semanas. El día en que una nave norteamericana alunizó y un astronauta dio pasos de ganso sobre la superficie de la luna, éramos niños de siete u ocho años. Cuando Internet se popularizó, éramos jóvenes aún, como para poder afirmar en el futuro que ese avance insólito de la humanidad perteneció a nuestro tiempo. Cuando comenzamos a escribir, ya era un hecho lo que hoy se ha profundizado todavía más en el planeta: la aventura del hombre sobre la tierra es netamente urbana. El campo es cultivable por pocos hombres y menos máquinas, y hemos pasado de la sociedad de la información a la del conocimiento, y la globalización ha hecho del mundo una aldea, reduciendo a casi nada el tiempo y la distancia. Y el valor se ha trasladado de la materia prima al ingenio, a la capacidad de innovar e inventar. Hoy en día, al hacer la contabilidad de una empresa valen más los intangibles que el patrimonio físico. Avanzamos hacia un mundo metafísico, aunque nos resistamos a creerlo e, incluso, a aceptarlo. El sueño de Jorge Luis Borges de un libro de arena ya es un hecho: el ciberespacio; mientras de todas las premoniciones de Julio Verne, ya no falta ni

una por cumplirse: el hidrógeno será la fuente de energía del futuro inmediato. La realidad ha ido detrás de la literatura fantástica que, paradójicamente, con el paso de los años se torna en realismo, realismo mondo y lirondo.

Ese nuevo mundo al que accedimos es el que aún no ha terminado de configurarse, y seguramente ese aún será su sino: nada cambia tanto como el cambio en nuestros días. Es cierto que fuerzas reaccionarias se resisten al avance, pero al fin y al cabo ocurrirá lo que siempre ha pasado: que de pronto las sociedades irrumpen y despachan al olvido a quienes pretenden introducirlas en una horma pequeña para el tamaño de sus huellas.

La nueva literatura venezolana está por metabolizar todos estos hechos que se han precipitado, pero tengan la seguridad de que cualquier intento que se haga por formar un corpus que exprese la psique del venezolano de nuestro tiempo, pasará por adentrarse en el laberinto de la ciudad. Ya es ineludible. En ella está nuestro reto como comunidad que busca implantar su proyecto histórico: el de una república democrática; y en ella bulle el otro desafío que nos interpela: conciliar en un solo patio la diversidad de nuestros orígenes, sin que ninguno de ellos se imponga sobre otro, en la fórmula de nuestra combinatoria.

Quiero concluir este discurso rindiendo un homenaje a la primera Academia a la que concurrí: la casa de mis padres. Aquel gimnasio de la lectura, al que doy gracias a Dios todos los días por haber pertenecido, estaba integrado por mi padre, a quien nombré al principio de este discurso, que arbitraba la palabra y calmaba los ánimos, con su proverbial humildad y su sabiduría; mi madre, Anita Lucca Romero de Arráiz, que había leído todos los libros y declamaba poemas como nadie; mi tía abuela, Leonor Romero Zuloaga de Quiroba, que hablaba de los personajes de la historia de Venezuela como si se tratara de familiares cercanos, y era galleguiana; y mis hermanas mayores, Mariana, Elisa y Leonor, que terciaban en las discusiones que yo presenciaba absorto y fascinado, desde mi infancia entre adultos: escuchando, escuchando, escuchando.

Venezolanische Poesie: un paseo para turistas

La hacienda del General

Mientras un militar estaba a punto de ascender al poder apoyado en su sinuosa paciencia, un joven de veinte años perpetraba tres libros y una carta poética. Corría el año de 1907 y Juan Vicente Gómez ya soñaba con la eternidad de su mandato. A Salustio González Rincones le faltaban tres años para emigrar. Luego regresaría muerto y oscuro en el vapor Caribia el año 1933. Antes de huir a Europa participó de las ilusiones del grupo que editaba la revista Alborada (Rómulo Gallegos, Julio Planchart, Henrique Soublette y Julio Rosales), escribió obras de teatro, redactó crónicas periodísticas y, arrebatado por un impulso voraz, dejó escritos Caminos noveles, Llamaradas blancas, Las cascadas asesinas y la valiosísima «Carta de Salustio para su mamá que estaba en Nueva York». Esta epístola es el más lejano antecedente, entre nosotros, de la poesía abierta a las referencias cotidianas. En mucho se adelanta a lo que los vanguardistas venezolanos de finales de los años veinte tuvieron como inédito. Su desenfadada ternura, el tratamiento luminoso de la domesticidad, el humor y la graciosa parodia hacen de este texto una pieza angular del rompecabezas de la poesía venezolana de este siglo. Del mismo año de la carta son los tres libros mencionados, que fueron publicados en 1977, cuando Jesús Sanoja Hernández organizó y prologó una Antología Poética de Salustio. A este interesantísimo poeta, que sólo ahora comienza a valorársele, le siguen los integrantes de la llamada generación del 18.

No es este el espacio para proponer una periodización distinta de la poesía nacional. Pero tampoco es la oportunidad para negar la necesidad de hacerlo. Una revisión a fondo del viaje y sus estancias debe emprenderse con entusiasmo. Mientras tanto, aceptemos los

puntos del itinerario que la mayoría de los críticos han contribuido a establecer.

Puede afirmarse sin temor a cometer una arbitrariedad que la generación de Fernando Paz Castillo, Jacinto Fombona Pachano, Rodolfo Moleiro, Luis Enrique Mármol, Luis Barrios Cruz, Enriqueta Arvelo Larriva y otros es de las más ricas de la poesía nuestra. Con tan sólo detenernos en la obra estremecedora de José Antonio Ramos Sucre bastaría para iluminar toda una época que en la esfera política fue tenebrosa. Pero sería imposible obviar los momentos que Paz Castillo alcanza en poemas como «El muro», donde la densidad metafísica y religiosa de su poesía se hace patente; tampoco podría olvidarse el vuelo lírico de Mármol en el «Canto absurdo» o la inteligencia para la brevedad que tuvo Barrios Cruz.

Con Ramos Sucre ocurrió lo que sucede hoy con González Rincones: fue valorado en su justa dimensión mucho después de su muerte. Al poeta cumanés será la gente de los años sesenta la que lo lleve hasta el cielo que hoy ocupa. Sus contemporáneos lo dejaron pasar sin atenderle demasiado. Fue tiempo después de su suicidio en la ciudad de Ginebra, cuando su obra obtuvo los lectores que siempre mereció. Probablemente la hipnosis que provocó la Vanguardia produjo la indiferencia que sufrieron los textos simbólicos, cultos y gratamente difíciles del autor de Las formas del fuego.

En la acera de enfrente, Antonio Arráiz, el año 1924, publica Áspero. Un poemario apasionadamente vanguardista donde convivían la afirmación americanista y la confianza en las bondades que traería el progreso. Con este libro se inauguró definitivamente esta poética en Venezuela, y, como afirmó Arturo Uslar Pietri en el prólogo a la segunda edición de Áspero: «Pocos libros como éste han tenido una importancia mayor en la orientación de la conciencia de un grupo de hombres que a su vez han influido en la orientación de la conciencia colectiva», su terreno de incidencia fue más allá del estrictamente poético. Arráiz pagó con siete años de cárcel, como muchos de los integrantes de la generación del 28, sus protestas juveniles contra la tiranía gomecista. En cierto modo su poesía y su vida son emblemáticas de su tiempo.

Aunque ya casi nadie sostiene el criterio según el cual en esta generación de luchadores políticos también hubo una camada

generacional de poetas, lo cierto es que el exclusivo número de la revista Válvula fue un hecho y allí puede leerse: «Somos un puñado de hombres con fe, con esperanza y sin caridad». En cualquier caso, a Miguel Otero Silva, Luis Castro y Pablo Rojas Guardia se les tiene como representantes del tiempo en que los estudiantes estaban en la cárcel y quienes merecían el encierro sonreían como cualquier transeúnte. En sus poemas convocaban a la velocidad, a Hollywood, a la América libre e indígena y al presagio de un mundo mejor. Estos jóvenes, con una mano le torcían el cuello al cisne y con la otra empuñaban una bandera o un fusil.

Con la muerte del General Gómez el año 1935 y la ascensión del general López Contreras, un clima de apertura invadió al país. Fue así como las reuniones de una peña literaria derivaron en la empresa de publicar una revista y de definirse como grupo: Viernes. Cincuenta y tres años después de la fogosidad inicial, la bruma va dejando paso al arco iris. Hoy sabemos que lo mejor de estos autores no surgió en aquel momento. Mi padre, el inmigrante es del año 45 y Los espacios cálidos del 52, ambos poemarios paradigmáticos de una de las obras poéticas más hermosas de este lado del mundo, la de Vicente Gerbasi; Maravillado cosmos de José Ramón Heredia es del año 50 y Trópico lacerado de Rojas Guardia del 45. Pero, sin duda, lo que después lograron los poetas de Viernes tuvo su raíz en aquel primer editorial de la revista: «Que se identifica con la-ro-sa-delos- vien-tos. Todas las direcciones. Todos los vuelos. Todas las formas».

El tiempo ha retribuido con creces el espíritu amplio de este grupo. Sus integrantes han podido desarrollarse con sus énfasis particulares a lo largo de buena parte de nuestra historia. Pascual Venegas Filardo, Rafael Olivares Figueroa, Ángel Miguel Queremel, Luis Fernando Alvarez, Otto D'Sola y los ya citados, emprendieron, muy jóvenes, un proyecto estético de singulares consecuencias. Basta con aludir a la variedad y calidad de lecturas que promovieron en un medio aún signado por el localismo. El diálogo con la poesía universal se ensanchó con la acción de esta peña literaria. También, auxiliados por la heterodoxia, olvidaron para siempre cualquier preceptiva moralizante. Obviamente, las puertas abiertas por Viernes trajeron un viento nuevo a las comarcas de la Venezuela incipientemente petrolera. Por eso fue que al margen de esta peña,

y algunos creen que por oposición, surgieron otras voces: los poetas que aparecieron en la década de los años cuarenta.

La rosa de los vientos viernista halló su contrapartida en la precisión hispánica de los poetas de la promoción del cuarenta. El regreso al soneto y al verso alejandrino tuvo en Juan Beroes y Ana Enriqueta Terán a algunos de sus oficiantes. Durante estos años incurren también en la publicación los jóvenes Rafael Ángel Insausti, Aquiles Nazoa, Ida Gramcko y José Ramón Medina. Dos singulares creadores ven sus nombres sobre la tapa de unos libros: Juan Liscano y Luz Machado. La obra del primero es de una vastedad que rebasa la tierra del poema. El folklore, el ensayo, el periodismo son algunas de las facetas en las que se ha realizado este elocuente humanista. De su obra poética (alrededor de veinte títulos) merecen destacarse Cármenes (1966) y Vencimientos (1986) por sobre los logros alcanzados en otros poemarios. Luz Machado es la autora de un conjunto de poemas hermosos que mucha resonancia tenido en los jóvenes poetas de hoy: La casa por dentro (1948-1965).

En los primeros años de la década de los cincuenta publican sus libros iniciales dos poetas de particular importancia: Juan Sánchez Peláez y Alfredo Silva Estrada. Elena y los elementos (1951) y De la casa arraigada (1953) dan a conocer a dos autores ajenos a la militancia en grupos literarios venezolanos. Sánchez Peláez vivió muy joven en Chile y allá trabó relación con el surrealismo del grupo Mandrágora. Silva Estrada, fraguando cementos distintos, ha construido una obra de gran coherencia. Su poesía se nutre tanto de la observación disciplinada del filósofo como de un lirismo proclive al desamparo.

Quienes a principios de los años sesenta se juntaron en torno a los grupos Sardio, El techo de la ballena y Tabla redonda tuvieron en la poesía de Sánchez Peláez una fuente rectora. La atención a los territorios oscuros del inconsciente; el poeta como un mago dispensador de maravillas (pero, sin embargo, vapuleado e incapacitado para vivir en un mundo que lo maltrata); una estética del encantamiento frente al misterio del lenguaje, son algunas de las cartas que los herederos del poeta de Rasgos comunes aceptaron gustosos.

Las comarcas de los hijos de Juan

En el mundo occidental los años sesenta representaron una suerte de renacimiento del Romanticismo. Las utopías florecieron hasta un punto en que casi se creyeron posibles. De este clima general Venezuela no escapó. La alianza entre arte y vida fue robustecida por un proyecto político que, inspirado en la experiencia cubana, buscaba el poder por las armas. En el plano artístico surgió con fuerza una visión surreal del mundo, junto al tratamiento simbólico de la realidad.

De la numerosa camada de poetas que irrumpen en estos años, algunos han podido formalizar una obra. Juan Calzadilla ha trazado una curva que va desde la escritura automática, premeditadamente caótica y extensa, hasta una brevedad desnuda. Ha sido el tránsito difícil de un ciudadano herido y aullante a un ser urbano, igualmente herido, pero apertrechado de humor e inteligencia. Dictado por la jauría (1965) y Diario para una poesía mínima (1986) fijan los extremos de la creación de Calzadilla. Rafael Cadenas, trazando un camino desde la abundancia simbólica (Cuadernos del destierro, 1960) hasta el escueto Amante (1983), ha perpetrado una obra que tuvo eco en los poetas que se iniciaron en la década de los años setenta. Su poesía silenciosa. Más construida por el balbuceo de lo no dicho que por lo expresado, caló hondo en el espíritu autocontemplativo que sobrevino a la derrota política de una generación.

En este tiempo también llegaron hasta el papel las alucinaciones y los fantasmas de Francisco Pérez Perdomo. Un mundo de sombras procedente de la memoria rural del poeta fue a dar sobre la página, como una metáfora terrible de la existencia. Desde este mismo universo rural nos llegó la voz de Ramón Palomares. La ternura de su mirada y el uso de un habla coloquial distinguen la poesía de este poeta andino. Palomares ha puesto su atención al servicio de la percepción de la sabiduría que se oculta tras la cotidianidad. El reino (1958), Paisano (1964) y Adiós Escuque (1974) son tres

títulos donde brillan las mejores imágenes de su poesía.

Caupolicán Ovalles y Víctor Valera Mora son autores de una poesía típica de lo que se pretendió en estos años. Entre el humor y la rabia Valera Mora logró largos textos (Amanecí de bala, 1971) donde graciosamente se enfrentaba al establishment político, al tiempo que convocaba al amor como único recodo posible. Con el paso de los años su poesía amorosa no ha dejado de sostenerse mientras su flanco socio-político se ha resentido por el peso de su circunstancialidad. La influencia de este atrabiliario poeta en las más recientes promociones ha sido considerable.

Entre los pocos poemarios publicados por Guillermo Sucre se destaca especialmente La mirada (1970). La endemoniada precisión de Sucre toma cuerpo en los textos de este libro. La misma exactitud que hizo de La máscara. La transparencia (1975) el más inteligente acercamiento crítico de los últimos años a la poesía hispanoamericana.

Las circunstancias que desde muy jóvenes les tocó vivir hacen de esta promoción un conjunto particular. En sus momentos de formación convergieron la radicalización de un proceso político (fin de la dictadura pérezjimenista y deslinde de las aguas: la revolución socialista o la democracia liberal), el inicio de usos sociales inéditos (mayor libertad en las relaciones de pareja, hippismo, etc.) entre otros fenómenos. Quienes sintieron el llamado revolucionario encontraron en el trastrocamiento del discurso racional (oficial, burocrático) su mejor contribución. Así fue como el viento surrealista sopló en El techo de la ballena. Así fue como creyeron posible el advenimiento de un mundo mejor. Rescataron de la tibia indiferencia a José Antonio Ramos Sucre y tuvieron como paradigma al pintor Armando Reverón. Contribuyeron ferozmente al crecimiento del mito que sobre sus vidas había prosperado. Ramos Sucre: suicidio por insomnio en la muy plácida ciudad de Ginebra. Reverón: la vida del buen salvaje en un rancho de nuestra costa caribeña. Los arquetipos culturales de la más ilustrada venezolanidad en buena parte se le deben a estos entusiastas del sesenta. Aunque de muchos de ellos nada puede esperarse hoy, es justo el tributo de quienes les suceden.

Sobre la derrota de esta generación, a lo largo de los años setenta

pudieron leerse algunos libros donde se esbozaban, por lo menos, dos tendencias. Quienes reproducían sin conciencia crítica el discurso de sus mayores y quienes tocaban otras puertas. Pero antes, y como una suerte de bisagra entre unos y otros, dos poetas singulares abrieron la puerta. Sus libros más representativos fueron publicados en la década de la opulencia petrolera venezolana.

Me refiero a Terredad (1978) de Eugenio Montejo y a Costumbre de Sequía (1976) de Luis Alberto Crespo. Ambos, forjando estéticas muy diferentes, han logrado continuar una obra. Crespo, con un lenguaje donde la aridez y el ahogo parecen destruir todo principio sintáctico, ha tenido en sus manos, como un cactus, la palabra seca que rodea la muerte. Su poesía sobrevive hasta la página luego de una introspección del paisaje, del recuerdo, de la fatalidad de toda existencia. Las tierras de Montejo son opuestas a las de Crespo. Su hacienda está en el trópico feraz de la ribera de un río o en el palmar de una playa luminosa. Pero que nadie piense en el Barroco o en el Realismo mágico. Supongan con certeza el hallazgo de un lenguaje felizmente preciso. Prepárense para una clásica construcción del poema: el motivo y el ritmo de acuerdo. Montejo sabe de la paciencia necesaria para el logro de un artefacto. No en balde creció en medio de las faenas de la panadería de su padre. Estos dos autores, pasados el ventarrón del sesenta y las dificultades respiratorias de la década saudita, fueron de los que siguieron creciendo con el tiempo.

De la promoción anterior al surgimiento de los talleres literarios, viene a cuento convocar la poesía de Reinaldo Pérez Só, Hanni Ossott, Márgara Russotto, Elí Galindo y Alejandro Oliveros. El primer libro de Pérez Só: Para morirnos de otro sueño (1970) ha llegado a la mayoría de edad sin deshacerse. El encuentro del sentido primero de las palabras hace de los textos de este poemario unas piedras preciosas difíciles de repetir. Hanni Ossott insistió desde sus primeras incursiones en lo abstracto, lo espacial, hasta sus últimos y carnales textos. Aunque inicia la aventura editorial el año 74, es en el 83 cuando da con lo mejor de su discurso. Este camino termina por ensancharse hasta llegar al Reino donde la noche se abre (1987). Un libro onírico donde el tren se desboca por los rieles del recuerdo, de la noche, de los influjos lunares y del caos del paraíso perdido. Ossott suelta un hilo delirante y conmovedor sin

otra esperanza que la de la botella en alta mar. La poesía de Márgara Russotto crece en el jardín de la realidad. Lejana a los escarceos por el subconsciente, abona el campo de la poesía directa (pero inteligente) que tanto ha crecido en Hispanoamérica. Referencias cultas junto a banalidades, humor con sarcasmos sobre la crisis social y mucho de la amorosidad de cierta poesía brasilera habita en poemarios como Viola d'amore (1986).

Elí Galindo con Ruido de las esferas (1986) regresa al mundo del campo donde nació. Con sobriedad, indaga en el espacio de la casa de la infancia, en el entorno de sus primeros años. Sorteando el peligro del lugar común logra dar cuenta del universo maravilloso, mágico y telúrico que invade la escritura de muchos latinoamericanos. Finalmente, Alejandro Oliveros con El sonido de la casa (1984) trajo a la poesía venezolana el hilo que dejaron correr Ezra Pound y T.S. Eliot. Luego de una prolongada permanencia en Nueva York, regresó con este poemario lleno de evocaciones, de piezas domésticas, de inteligentes precisiones. La manifiesta narratividad de su poesía es aún tenida por los bardos decimonónicos como una cuña incómoda. No así para las nuevas promociones que han gozado de sus páginas.

A mediados de la década de los años setenta en Venezuela comenzaron a proliferar los talleres literarios. En el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, en las universidades y hasta en las casas de familia, los jóvenes iniciaron la aventura de reunirse con el auxilio de un guía. Esta modalidad pronto se vio acompañada por las revistas que de estas reuniones emanaban. El taller Calicanto de Antonia Palacios editaba Hojas de Calicanto y el taller que alimentaba Juan Calzadilla publicaba La Gaveta Ilustrada. Además, el CELARG todos los años convocaba a un taller con un guía distinto.

La experiencia de los talleres literarios en Venezuela ha provocado más de una polémica que no es el caso continuar aquí. Sin embargo, es evidente que cuando el guía del taller tiene una sola forma de entender (y de aceptar) la poesía, es más daño que beneficio lo que produce con su intolerancia. Cuando esto ocurre, es poco lo que puede esperarse de esta experiencia. Pero cuando impera un verdadero espíritu de aprendizaje, y no el de un cazador de acólitos,

el resultado puede ser sorprendente. Por estos talleres pasaron, casi sin excepción, todos los que hoy día siguen insistiendo y, por supuesto, la legión que optó por porvenires más promisorios.

Los muchachos de la ciudad

Es de este clima democrático de los talleres de donde surgió la más atrevida revisión de la poesía venezolana de los últimos años. Específicamente, del taller Calicanto y de la Universidad Católica Andrés Bello emergieron los grupos Tráfico y Guaire, respectivamente. El primero fue la consecuencia de la comunidad de intereses que Igor Barreta, Armando Rojas Guardia. Yolanda Pantin, Rafael Castillo Zapata y los hermanos Alberto y Miguel Márquez fueron construyendo con la asistencia semanal a Calicanto. Hicieron un lúcido diagnóstico de la situación de la poesía venezolana en el año 80. Precisaron los nudos retóricos donde se manifestaba el acriticismo de los herederos de los años sesenta y, en el mismo campo, hirieron de muerte a la estética que se regodeaba en el textualismo, el telurismo y el hermetismo. Hicieron mucho énfasis en la lectura ideológica del poema y, con tal mecanismo, encontraron pocos árboles con quienes juntarse en el pasado. Hicieron del juicio estético uno solo con el ético, y en tal sentido cayeron con frecuencia en lo programático o en algo más particular: una cosa proponían en sus textos teóricos y otra en la verdad del papel. Con todo y las dificultades, es el esfuerzo más serio de los últimos tiempos por repensar la poesía nuestra.

El grupo Guaire comenzó a reunirse en un principio bajo el presupuesto de lo urbano como escenario de las imágenes de su poesía. Algo más jóvenes que los de Tráfico, Armando Coll, Luis Pérez Oramas, Alberto Barrera, Nelson Rivera, Javier Lasarte, Leonardo Padrón y quien esto escribe se juntaron alrededor del símbolo de la ciudad de Caracas: el pestilente río Guaire. En comunión con Tráfico se propusieron dejar entrar al poema todas las referencias: desde las más cultas hasta las más domésticas. Quisieron hacer una poesía donde se pudiese reconocer una voz,

donde la carnalidad de los cuerpos pudiera tocarse, donde la sentimentalidad proscrita apareciera sin ramplonería.

Cansados del juego verbal, de la creencia en el texto como único protagonista, de la asepsia, quisieron insuflarle humanidad a sus poemas. Se acercaron a las fuentes de cierta poesía hispanoamericana e hicieron del tono conversacional el terreno para el trabajo. Se acercaron a la poesía de Valera Mora y a la de William Osuna con la intención de tender un puente. La voz callejera de estos dos poetas arrojó luz sobre la avenida oscura por la que se echaron a andar.

Hijos de esta experiencia son: la antología del grupo Guaire (1982), ¿Y si el amor no llega? (1983) y Soy el muchacho más hermoso de esta ciudad (1987) de Igor Barreto, Árbol que crece torcido (1984) de Castillo Zapata. Yo que supe de la vieja herida (1985) de Rojas Guardia, Correo del corazón (1985) de Yolanda Pantin, Soneto al aire libre (1986) de Miguel Márquez y Balizaje (1983), Terrenos (1985) y Almacén (1988) del autor de estas líneas. A casi treinta años de la insurgencia de estos grupos, sus postulados han sido revisados y la poesía de cada uno de sus integrantes ha ido tomando su propio cauce. Es común a todos, la búsqueda de una estética que naturalmente surja de la artificialidad de las ciudades. (Más que de la artificialidad, de la nueva naturaleza que ellas irradian). La poesía de todos se halla inmersa en un espacio donde proliferan distintos lenguajes, donde la modernidad ha sentado sus complejidades, donde las máscaras del poeta no dejan de proponerse. Las resistencias que esta nueva disposición para la poesía enfrentó fueron muchas, pero el auditorio íntimo para esta proposición ha crecido. También han crecido los riesgos de la retórica y las calles ciegas que toda indagación termina por presentar. De todo esto, como siempre, quedarán los mejores poemas.

Al margen de la experiencia grupal en estos tiempos recientes, hemos podido leer varios poemarios. Me refiero a Cuerpo (1985) de María Auxiliadora Álvarez, Erotia (1986) de Alejandro Salas, Mustia memoria (1983) y Diario de una momia (1989) de Laura Cracco, Máscaras y lugares (1985) de Eduardo Zambrano Colmenares y Linos (1989) de María Clara Salas. Es difícil establecer relaciones

entre estos textos. Felizmente, las aguas que corren son de tal variedad que resulta cuesta arriba organizar colectivamente estos trabajos. En todo caso, quien intente crear un sistema aproximativo encontrará una voz femenina con sus particularidades: el infierno de la cosificación de la mujer en una de nuestras instituciones predilectas: la clínica; los avatares de la mujer en su polifacética condición actual; la soledad. En Venezuela, también ha crecido la discusión sobre la poesía femenina (¿debe denominarse femenina o poesía escrita por mujeres o no debe hablarse de ella particularmente?) y no es este el espacio para intervenir en ella. Pero más allá de la polémica es evidente que la voz femenina se ha expresado con fuerza aproximándose a universos temáticos inéditos con un lenguaje singular. La pasión errante (1986) de Cecilia Ortiz, De mí, lo oscuro (1987) de Patricia Guzmán, Hago la muerte (1987) de Maritza Jiménez, Guerrero llevado adentro (1987) de Mharía Vásquez son algunos de los títulos en los que nuestras poetas han entregado el cuerpo de sus pesares, de sus batallas, y muy poco la expresión de sus alegrías. Han dado cuenta de sus enormes dificultades con un lenguaje entrecortado, amigo del silencio y de los espacios en blanco; también han sido elocuentes y proclives a hacer poesía con la mitología, con episodios históricos, con la leyenda.

Las puertas que abren los poetas venezolanos en los años recientes son, afortunadamente antagónicas, diversas, individuales. Los vientos que corren son más dados a detenerse frente al espejo, son ajenos a los proyectos comunitarios, a los grandes relatos, a las utopías. Son vientos disímiles, desordenados. Vientos que persiguen solos su propio espacio para soplar.

Poesía venezolana y ¿posmodernidad?

Cuando fui invitado a hablar con ustedes sobre la posmodernidad en relación con la poesía venezolana se presentaron ante mí muchas preguntas. A estas incógnitas se sumó mi condición: no soy un investigador del tema de la posmodernidad, mucho menos un investigador sistemático. Me he acercado al asunto con la curiosidad de cualquiera que esté atento a los temas de su tiempo. De modo que sólo podré hablarles desde mi posición de lector que escribe poemas.

Mientras todas estas dudas se acercaban insistentemente recordé un ensayo de María Fernanda Palacios que leí en su libro Sabor y saber de la lengua. Allí nuestra autora afirma:

«El ensayo es justamente 'ensayo' porque no se presenta con la sistematicidad de un tratado o un análisis, ni con la neutralidad de un informe científico o una obra de divulgación, ni con la autoridad de una teoría o una ley. El ensayo tiene en su origen, siempre algo discreto, pasajero; su perspectiva es siempre limitada, algo subjetiva»[2].

Ni más ni menos eso es lo que me propongo: ensayar. Intentar acercarme al tema posmoderno. Para ello no encontré mejor punto de partida que aproximarme a la modernidad. Es poco probable que en el ámbito de la reflexión sobre la poesía hispanoamericana se ubique un ensayo más agudo que el ejercitado por Octavio Paz en Los hijos del limo:

«La modernidad se inicia cuando la conciencia de la oposición entre Dios y Ser, razón y revelación, se muestra como realmente insoluble. A la inversa de lo que ocurrió en el Islam, entre nosotros

la razón crece a expensas de la divinidad. Dios es lo Uno, no tolera la alteridad y la heterogeneidad sino como pecados de no ser; la razón tiene la tendencia a separarse de ella misma: cada vez que se examina, se escinde; cada vez que se contempla, se descubre como otra ella misma»[3].

Siguiendo a Paz, resulta evidente que la alteridad y la pluralidad son atribuciones de la modernidad, más aún: la imposible uniformidad, la quiebra de la idea de Dios como un solo ser es lo que, con el peso de la razón, da nacimiento a la modernidad, o lo que es casi lo mismo, da vía libre al imperio de la razón: «La razón crítica es nuestro principio rector, que lo es de una manera singular: no edifica sistemas invulnerables a la crítica, sino que ella es la crítica de sí misma»[4]. Aquí cabe la pregunta: ¿Acaso no es propio de la modernidad, dada la preeminencia de la razón crítica, el estado de crisis? ¿No será la palabra crisis el tópico por excelencia de la modernidad? Un tiempo que adora la razón crítica está inevitablemente condenado a construirse y destruirse permanentemente. Desde que la conciencia crítica decidió instalarse en el corazón de Occidente no hemos salido de una crisis (por fortuna). Pero, en sus inicios, lo que la modernidad puso en entredicho fue la noción de Dios y, aunque ya haya corrido mucha agua bajo el puente, la noción de un Dios unívoco fue lo que quedó hundido bajo las aguas de la razón crítica, de la inteligencia funcionando sin parar.

Para la poesía y la literatura la modernidad trajo una suerte de autonomía. Al separar el sentimiento religioso del sentimiento artístico, este último comenzó a caminar solo, dejó de ser aplicación de lo que otra explicación del mundo le disponía y con ello, con el paso del gateo al caminar, comenzó, también, el conflicto. Entre correr en cuatro patas y erguirse en dos se interpuso la conciencia crítica, la capacidad de mirarse a sí mismos desde distintos ángulos (irónica, analógica, paródicamente). De forma tal que desde el nacimiento de la modernidad hasta la fecha, la poesía ha estado en trance. Ha estado en posición de observarse a sí misma con desconfianza, con recelo. No es imaginable un poeta de nuestro tiempo que no discurra sobre sus artefactos, sobre «el sentido,

propósito y razón» de sus poemas.

La conciencia de que el poema, querámoslo o no, se inscribe en una tradición (goza o padece de antecedentes, de intentos fallidos, de universos temáticos, etc.) le impone al creador la ineludible necesidad de ser crítico. ¿Cómo escribir en Venezuela –por poner un ejemplo– un poema sobre, desde y por la ciudad sin haber saboreado antes la poesía de Juan Calzadilla, Víctor Valera Mora y Eugenio Montejo? Parece haber un principio rector de la poesía de la modernidad según el cual no tiene sentido abordar un universo estético sin añadir algo. Repetirse es una palabra proscrita para la diosa de la originalidad. Aunque habría que añadir: repetirse sin saber que eso es lo que se está haciendo es imposible para la conciencia crítica de la modernidad. Así, la crítica es el presupuesto medular de un poeta moderno. Oigamos a Guillermo Sucre en La máscara, la transparencia:

«Toda poesía tiene sentido a partir de su lenguaje y de la conciencia que el poeta tenga de él. Esa conciencia nace, entre nosotros, con los poetas modernistas: hicieron del idioma un cuerpo realmente sensible, liberándolo del roñoso conceptualismo; al mismo tiempo prepararon una actitud crítica frente a todo poder verbal. Una y otra cosa se han intensificado en nuestra poesía contemporánea»[5].

La mayoría de la crítica literaria hispanoamericana se pronuncia por que el Modernismo sea tenido como el momento en que la poesía de habla hispana accedió a la modernidad. Pero, aquí se hacen necesarias algunas distinciones: para el mundo angloparlante el Modernismo (como movimiento literario) es algo muy distinto a lo que para nosotros representa. Para ellos, Modernismo refiere al grupo de obras que Joyce, Pound, Eliot, Hemingway y otros llevaron a cabo y, para nosotros, el Modernismo es a lo que se refiere Sucre unas líneas más arriba. Vale decir: Rubén Darío, José Martí, Leopoldo Lugones y Antonio Machado, entre otros, son quienes dan inicio a nuestra tradición moderna. Lo que los angloparlantes llaman Modernismo, para nosotros y para los europeos, es conocido como Vanguardia.

El Modernismo significó para Hispanoamérica la posibilidad de creer, de tener fe en la palabra artística, de abogar por la autonomía del lenguaje creador. También, vino a representar para nosotros la exaltación del placer y el lujo verbal, la asunción del cosmopolitismo frente al aldeanismo. Trajo una mezcla de estilos donde, sin desdén, convivían distintos ismos. En suma, el Modernismo se traduce en la flexibilización de los esquemas rígidos de la poesía (la rima, la métrica, la estrofa) para abrir la ventana hacia indagaciones más complejas, más libres, por tanto. No puede extrañamos, entonces, que el Modernismo haya provocado tantas y tan variadas posibilidades: preciosismo, parnasianismo, simbolismo, etc. Las puertas abiertas quizás sea una imagen acertada de lo que el Modernismo representó. De tal modo que fácilmente puede apreciarse cómo nuestra modernidad poética nace con el Modernismo desde el momento en que éste privilegia el lenguaje creador. Desde que el discurso poético deja de ser mero instrumento para ser objeto/sujeto artístico en sí mismo. Con la conciencia crítica que trajo consigo el Modernismo puede ubicarse la iniciación de la modernidad poética hispanoamericana.

Lo que está en la base de la modernidad, al igual que en la base del Modernismo, es la confianza en el esplendor del futuro. El paraíso prometido es el corazón de las ideas de progreso de la modernidad. La creencia según la cual el mundo va hacia destinos cada vez mejores es lo que, hoy día, está en crisis. El concepto moderno que tiene a la razón crítica como herramienta del cambio incesante que, a su vez, nos lleva directamente hacia la tierra prometida del progreso es, actualmente, lo que está en entredicho. En pocas palabras: que los cambios y el progreso nos lleven hacia más y mejores horizontes no parece ser del todo cierto.

Mariano Picón Salas, en el prólogo a la Antología de poesía venezolana, organizada por Otto D'Sola, dejó asentado que la modernidad de la poesía nuestra nace con Juan Antonio Pérez Bonalde. Encuentra el ensayista merideño en el autor de «Vuelta a la patria» suficientes ingredientes:

«Lo que podía haber sido imprecación y grito se detiene de este modo en el mundo otoñal, en el elaborado subjetivismo de la elegía.

El poeta se va con su dolor por esa comarca de luces lejanas, de perspectivas indecisas, de recobrado y difuso paisaje de su infancia que vuelve a encontrar, y es ya esta como elegancia elegíaca de Pérez Bonalde lo que marca su modernidad, su avance sobre los poetas de su generación»[6].

Y más adelante hace otra acotación: «Inicia por ello, quince o veinte años antes de que comenzara el movimiento modernista, lo que puede llamarse el proceso de la poesía moderna en nuestro país»[7]. Pero la opinión de Picón Salas no ha sido unánime. Juan Liscano establece como punto de partida de la modernidad a otro poeta:

«La modernidad no el modernismo como escuela y retórica de la poesía venezolana, descartada la demarcación nacionalista, y aceptando los rasgos señalados por Paz, empezó tardíamente, quizás con algunos atisbos de romanticismo, después con creaciones entre éste y un modernismo parco: Lazo Martí (1869-1909). Más allá del modernismo se perfila la modernidad: José Antonio Ramos Sucre (1890-1930)»[8].

Como puede apreciarse, Picón Salas se pronuncia por Pérez Bonalde y Liscano por Ramos Sucre. Pero las diferencias no se detienen: un buen número de críticos e historiadores de la poesía nacional piensa que la modernidad se inicia con el grupo Viernes (1936) y no falta quien crea que se inicia con el grupo Sardio, a principios de los años sesenta. La diversidad de fechas de nacimiento de la modernidad de la poesía venezolana, algo nos está diciendo. Revela un rasgo de la modernidad: su heterogeneidad. Si Picón Salas observa en el cosmopolitismo, la niebla, los tonos íntimos y la subjetividad de Pérez Bonalde unos atributos de la modernidad, Liscano los encuentra en los símbolos y la elegancia verbal de Ramos Sucre; otros estudiosos los hallan en el deslumbramiento mágico ante el paisaje de un Vicente Gerbasi. La modernidad no es una sola. Si hiciéramos un inventario de las muchas ventanas que se abrieron con la modernidad nos daríamos cuenta de que, aún hoy,

algunas no están totalmente abiertas. Ciertos poetas venezolanos de la generación del sesenta, por ejemplo, tomaron el hilo de la tradición francesa y lo trajeron hasta hoy. No falta quien piense que la modernidad consistiría en retomar el hilo de la poesía inglesa y desenrollarlo hasta llegar a nosotros. La modernidad no es unívoca y por ello es posible que los críticos literarios venezolanos vean distintos y hasta contradictorios nacimientos de la modernidad.

Es posible que individualmente algún poeta presente rasgos modernos tal y como lo señala Picón Salas refiriéndose a Pérez Bonalde o como, igualmente, lo hace Otto D'Sola al incluir a Miguel Sánchez Pesquera entre los poetas modernos. También, podríamos incluir a Salustio González Rincones, en quien vivió un espíritu moderno muy particular. El poeta de La yerba santa es un raro, un rarísimo en nuestro escenario de entre siglos. Vivió muchos años en Europa y desarrolló una obra desconcertante, aun hoy en día. Sin embargo, grupalmente, generacionalmente, o, si se quiere, como promoción, la que presenta mayor conciencia de las implicaciones de lo moderno, para su tiempo, es la llamada «Generación del 18». En esta rica promoción de poetas están los nombres de Fernando Paz Castillo, Luis Enrique Mármol y Jacinto Fombona Pachano, para citar sólo a tres. En ellos, aunque no definitivamente en sus primeras producciones, se perciben actitudes modernas. Son los antecesores de los vanguardistas. Estos, sin duda, tuvieron en el poemario Áspero de Antonio Arráiz el primer ejemplar de la Vanguardia. Transcurría el año 1924 cuando Arráiz publica sus versos libres, de temas futuristas, con un lenguaje viril, diurno, un lenguaje que expresaba los temas americanistas que tan caros les fueron a los poetas de esos años en Hispanoamérica.

Paralelamente, convivían en el ambiente poético del país dos autores de distintísima estirpe y, sin embargo, ambos poetas de la modernidad. Me refiero a Ramos Sucre y Arráiz. Mientras el poeta de Áspero apelaba a un lenguaje directo, solar, el poeta de La torre de timón desplegaba un verbo riquísimo en símbolos, en usos y referencias clásicas, en giros estilísticos elegantes. Convivían estos dos polos de la poesía: un discurso abiertamente combativo, revolucionario, desbordado en su afán de incidir (con optimismo) en la realidad de la época y, otro discurso, más íntimo, menos explícito, menos optimista (¿más lúcido?), más atento a los placeres

del lenguaje.

A un sector de la crítica literaria le gusta relacionar sistemáticamente la obra con el contexto histórico. Este sector apunta el año de 1936 como una fecha clave. Hasta ese año el país vivió bajo la dictadura gomecista y ello, entre otras consecuencias, trajo una suerte de aislamiento. Lo que se hacía en otras tierras difícilmente llegaba hasta nosotros. Con la muerte del general Gómez los historiadores precisan el fin de una era oscurantista y el alumbramiento de nuevos tiempos. Coincide, no por casualidad, la asunción del general López Contreras y una paulatina apertura con la creación del grupo Viernes que, como dije antes, es tenido por un buen número de estudiosos como el momento en que la poesía venezolana accede a la modernidad. Este grupo, que además produjo una revista y una declaración de principios, contó entre sus miembros con el ya citado Vicente Gerbasi, con José Ramón Heredia, Pascual Venegas Filardo y Pablo Rojas Guardia.

En el editorial de la revista Viernes puede leerse: «es un grupo sin limitaciones»[9] y más adelante: «Todas las direcciones. Todos los vuelos. Todas las formas»[10]. Tanto en la afirmación de lo ilimitado de sus propósitos, como en la proclama de pluralidad está presente una declaración del espíritu moderno del grupo, de la atmósfera civilizada, del tono comunitario, democrático que los movió.

Quienes se han ocupado de la obra de algunos poetas de Viernes han visto en ella, entre otras características, la de la modernidad. Ludovico Silva, en un libro de ensayos sobre la obra de Vicente Gerbasi, anota: «Gerbasi es un auténtico poeta de la modernidad, concepto que no está reñido en modo alguno con las formas poéticas de la antigüedad, o mejor dicho, con la tradición occidental»[11]. También, Juan Calzadilla, en otro viernista encuentra lo siguiente: «Heredia encarna la pasión de lo moderno y es, en orden al reto aceptado y a los intentos de dilucidación, el más cabal representante de Viernes, y su mejor teórico»[12].

Hasta aquí la discusión sobre la partida de nacimiento de la modernidad de la poesía venezolana. Los grupos literarios de los años cuarenta no han sido vistos por la crítica como iniciadores de lo moderno. Tampoco las promociones de finales de los años

cincuenta y principios de los sesenta: Tabla redonda, Sardio y El techo de la ballena. Estos grupos, y especialmente el último citado, hicieron del surrealismo su más alta bandera. En ellos, la muy moderna idea de la revolución se alió con el supuesto poder subversivo del surrealismo. Esta generación, como pocas, comprendió el compromiso creador como indisociable del compromiso político. Buena parte de sus integrantes pagaron con la cárcel sus posiciones en tiempos de Pérez Jiménez. Mientras se padecía esta dictadura, el enemigo era común. Las diferencias surgieron luego. Por un lado los que se pronunciaban por la instalación de un régimen democrático, por lo general afiliados a Acción Democrática, y, por el otro, quienes optaban por una salida revolucionaria y se alistaban en la lucha armada. El resultado final de estos últimos es conocida: una legítima inclinación hacia la democracia en unos y, en otros, el disfrute de las canonjías que este sistema ofrece, para fundar repúblicas o disfrutar de las delicias de la bohemia. Así, nuestros subversores del orden pasaron en pocos años de la guerrilla al bar o a las oficinas cercanas a Miraflores.

Los años setenta, en poesía, están signados por el fracaso de un proyecto político revolucionario, y por los intentos de gente de menor edad que nada tuvo que ver con la utopía revolucionaria. El poema breve, la búsqueda ontológica, la influencia oriental florecieron en la poesía de estos años. También, el énfasis en el valor autónomo del texto, la ausencia de relato, el gusto por las imágenes aisladas fueron tendencias cultivadas en esta época. A finales de los setenta, cuando ya se tenía alguna experiencia con los talleres literarios, comenzó a sentirse un agotamiento de los discursos poéticos. Surgen a principios de los años ochenta los grupos Guaire y Tráfico, pero ambos son historia muy reciente como para opinar sobre sus obras. Sin embargo, sí es posible referirse a lo que nos propusimos en ese tiempo. En pocas palabras: quisimos dar cuenta de la cotidianidad con un lenguaje más directo que aceptara las referencias históricas concretas. Quisimos dejar entrar al poema referencias de cualquier índole. Nos propusimos rescatar la sentimentalidad en su expresión más humana. Acordamos hacer una poesía que propiciara un encuentro entre las torres de marfil de los poetas y el hombre común y, sobre todo, hicimos una crítica de la poesía anterior a la nuestra. De los resultados que hemos ido obteniendo no soy yo el más indicado

para pronunciarse. Pero, en todo caso, sí creo que el diagnóstico que hicimos del agotamiento de la poesía para cuando insurgimos sigue siendo acertado.

Ahora, al final de este brevísimo viaje, cómo enfrentar el tema de la posmodernidad en nuestra poesía. Ante todo, aclaremos de nuevo que este término no sé si sea el más exacto. En sí mismo implica aceptar que la modemidad pasó y estamos en un tiempo que la rebasa. Octavio Paz, una vez más, recientemente precisó:

«Se habla mucho de la crisis de la vanguardia y se ha popularizado, para llamar a nuestra época, la expresión 'la era postmoderna'. Denominación equívoca y contradictoria, como la idea misma de modernidad. Aquello que está después de lo moderno no puede ser sino lo ultramoderno: una modernidad todavía más moderna que la de ayer... Llamarse postmoderno es una manera más bien ingenua de decir que somos muy modernos»[13].

Umberto Eco en sus Apostillas a El nombre de la rosa también precisa lo siguiente:

«Desgraciadamente, 'posmoderno' es un término que sirve para cualquier cosa. Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza. Por otra parte, parece que se está intentando desplazarlo hacia atrás: al principio parecía aplicarse a ciertos escritores o artistas de los últimos veinte años, pero poco a poco ha llegado hasta comienzos del siglo, y aun más allá, y, como siga deslizándose, la categoría de lo posmoderno no tardará en llegar hasta Homero»[14].

Pero Eco, luego de estas lúcidas ironías apunta algo que va al núcleo de nuestro asunto: «La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse

-su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad»[15]. En definitiva, hasta ahora lo que parece claro es que sobre la denominación «posmodernidad» hay no pocas controversias. Sin embargo, hasta de parte de sus críticos más acérrimos, tenemos la aceptación de que algo de la modernidad está herido de muerte. Como no es posible que pueda descreerse de la razón crítica, lo que está haciendo agua en el buque de la modernidad es la idea de progreso, la idea según la cual vamos hacia un mundo mejor y esto, como apunta Eco, nos ha puesto en la necesidad de mirar hacia atrás. El optimismo de las vanguardias está enfermo y la visita a la tradición se impone. Pero esto, en mi opinión, es más una nueva crisis de la modernidad que el fin de un tiempo y el nacimiento de otro.

En el caso de la poesía venezolana que, hagamos la aclaratoria, es la poesía de un país donde la modernidad no se ha dado plenamente, imagínense ustedes si tiene pertinencia abordar el tema de la posmodernidad. No puede pensarse que nuestro desarrollo nos ha llevado hasta un estadio moderno pleno.

En Venezuela conviven simultáneamente escenas agrarias medievales con el Metro de Caracas. En esta trastienda de la historia que es Hispanoamérica los tiempos históricos se confunden y, por ello, las categorías que nos llegan de otras tierras tienen forzosamente que reacomodarse a nuestras realidades. Entonces, cómo pensar que en nosotros el discurso de la modernidad está agotado en alguna de sus partes cuando en casi ninguna de sus partes hemos alcanzado el desarrollo.

Piensen ustedes que en la década del sesenta, hace apenas cuarenta años, nuestros poetas retomaron el hilo del surrealismo; piensen ustedes que nosotros (Guaire y Tráfico) a principios de los ochenta retomamos el hilo de la poesía conversacional, casi nuevo para los venezolanos, pero iniciado por Pound y Eliot (La tierra baldía es de 1922). Cómo pensar, entonces, en la posmodernidad de una poesía que no ha agotado las posibilidades de la modernidad o, más claro aún, de cuál posmodernidad podemos hablar si la modernidad es, aquí y allá, inagotable en algunos de sus principios.

La muerte en la poesía venezolana

Después de haber historiado la poesía venezolana en mi libro El coro de las voces solitarias, volver a navegar en ese océano que surqué durante dos décadas constituye una experiencia placentera. Son aguas conocidas para mí, no hay duda, pero la invitación a navegar a partir del sesgo de la muerte podría ser para muchos una invitación inquietante. Quizás, en mi caso, la inquietud se vea atemperada por las insistentes lecturas de budismo tibetano, esa rama del corpus de Buda que en su aislamiento secular se esmeró en dialogar con el hecho de morir con absoluta naturalidad. Los maestros tibetanos me han enseñado a avenirme con la muerte, aunque mi occidentalidad brinca como un resorte en el momento menos esperado y las enseñanzas se hacen añicos ante el súbito terror de morir que, cómo negarlo, me invade con indeseable frecuencia. No niego que en el cristianismo la enseñanza del bien morir esté presente, pero en el budismo tibetano la pedagogía está enfocada a bien vivir con la presencia diaria de la muerte; que ella sea nuestra compañera, sin que nos arrincone el ánimo cada vez que se anuncia. En cualquier caso, desde el ángulo que se le mire, morir es el hecho central de la vida, así como nacer es el hecho central de la muerte. Todas las culturas, salvo prueba en contrario, giran en torno al hecho de morir, y cada una trata el acontecimiento a su manera, pero lo trata, no hay forma de obviarlo: establece la conciencia de los límites y de la finitud. Organiza y prescribe. Pero dejemos estas disquisiciones y adentrémonos en la selva poética venezolana, que a ello hemos sido invitados.

El primero que aborda el tema de manera insistente y abundante es un poeta romántico, nacido en Puerto Cabello y muerto en Choroní, llamado José Antonio Maitín (1804-1874). Su obra en cuestión, El canto fúnebre, data de 1851, y en ella se poetiza la muerte de la esposa, a quien dedica la pieza: «Consagrado a la memoria de la señora Luisa Antonia Sosa de Maitín». Como sabemos, el romanticismo en Venezuela pasó por una circunstancia singular: la mayoría de los poetas del patio leyeron a autores románticos españoles, que a su vez metabolizaban el movimiento romántico a

su manera, ya que éste no había nacido en la península, sino en la isla de Gran Bretaña y en Alemania, simultáneamente. De modo que la raíz romántica que encontró suelo en España se adapta a una tierra singular, que le dio sus propios toques, que en el viaje a América también fue dialogando con lo propio americano, y que ya en tierra venezolana halló, naturalmente, su propio eco, quizás ya olvidando la semilla de donde emanó. Es probable que en razón de este viaje complejo y largo, el romanticismo nuestro haya conocido tanto la retórica, como cierto esplendor. El mejor de nuestros románticos, pero ya precursor del modernismo, fue Juan Antonio Pérez Bonalde, y entre los de mayor solvencia estuvo Maitín, que no incurrió en la retórica romántica, poblada de gemidos, de trompetas epopéyicas y demás cursilerías, en algunos casos, lamentables. Maitín sabía contenerse, sin apartarse del efluvio romántico al que se debía, pero no llegó a atisbar las playas del modernismo, como sí lo hizo Pérez Bonalde:

Que te aromen las flores que aquí dejo;

que tu cama de tierra halles liviana.

Sombra querida y santa, yo me alejo.

Descansa en paz… Yo volveré mañana.

Otro de nuestros poetas románticos, José Antonio Calcaño (1827-1897), también trabajó el tema de la muerte de manera persistente. Incluso, cuando extrañamente trocó el impulso romántico por el neoclásico, dando un salto atrás en el tiempo, continúo tomado por el tema. Lo abordaba desde la perspectiva del que no puede escapar de la fatalidad del hecho de morir. Esto imantaba su vida, al punto que parecía no advertir el milagro de la vida, inundado por el fenómeno contrario. Bajaba la cabeza ante el imperio de la parca, y lamentaba sus dominios:

¡No me hables de la vida! ¡en balde rumbo

quiero en ella encontrar, sin que lo acierte!

esperanzas, amor, de tumbo en tumbo

van al profundo abismo de la muerte.

No deja de ser curioso el cambio, al final de su vida, que experimentó la poesía de Calcaño, abandonando estos parajes románticos e intentando el verso neoclásico, ceñido por la temperancia. Es extraño: su tono romántico es de los más genuinos que entre nosotros se cultivó. Calzaba con naturalidad su visión del mundo: fútil, quejumbrosa, de palideces reveladoras de la herida de vivir.

La muerte en la obra de Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892) alcanza otro estatuto. Como se sabe, el poeta caraqueño pasó gran parte de su vida en el exilio, en Nueva York, y viajando por el orbe en función de su trabajo como representante de ventas de una comercializadora de perfumes neoyorquina: Lahman & Kemp. De modo que la vida cosmopolita del poeta lo llevó a dominar correctamente otras lenguas, y hasta a traducir poesía de otros idiomas al español. No se equivocaba José Martí, cuando al prologar el «Poema del Niágara» de nuestro autor, hallaba en él rasgos que anunciaban el advenimiento del modernismo, de la mano con la mejor expresión romántica que anidaba en su obra: la no retórica, la genuina.

Vamos a hallar varias muertes en su obra: la de la madre, cantada en su poema más conocido «Vuelta a la patria»; la de la pequeña hija, evocada en el poema que recuerda su nombre «Flor»; y la muerte ontológica, trabajada en el «Poema del Niágara».

La primera surge en ese conmovedor poema que es «Vuelta a la patria», cuando en el recodo del camino del cerro Ávila en el que el poeta se emociona con la visión de Caracas, de pronto, el súbito recuerdo de la madre muerta, en sus años de ausencia, le nubla el ánimo. El paisaje se imanta por el dolor de la pérdida, y casi no

tiene sentido el espacio y luego, ante la tumba de su madre en el cementerio, el poeta dice:

Madre, aquí estoy; de mi destierro vengo

a darte con el alma el mudo abrazo

que no te pude dar en tu agonía;

a desahogar en tu glacial regazo

la pena aguda que en el pecho tengo

y a darte cuenta de la ausencia mía.

La muerte de la madre, y el amor del poeta por ella, atraviesan todo el poema. La patria y la madre se hacen una sola, y buena parte del texto discurre en el acontecimiento de una suerte de ajuste de cuentas entre el hijo pródigo que ha vuelto y la madre que ha muerto en su ausencia. Aquí la muerte funciona como eje de la relación afectiva, como epicentro de una historia sentimental.

La poetización de la muerte de la hija, Flor, es todavía más dramática. La niña murió, según refiere el padre Pedro Pablo Bartola, S.J en un estudio dedicado a la obra del poeta, a causa de un ataque de risa. Al parecer los padres (Pérez Bonalde y su esposa Amanda Schoomacker) dijeron algo en el momento de almorzar, que le produjo mucha risa a la niña, y no pudo dejar de reír hasta que le sobrevino un espasmo, y falleció. El dolor de la muerte acabó con el matrimonio, que recién comenzaba y contaba con una sola hija, y sumergió al poeta en una depresión que lo aficionó al consumo de morfina. De hecho, fue paciente de un tratamiento para superar la adicción durante un año en un hospital de Nueva York. Dado de alta, regresa a Venezuela con la salud ya minada, y fallece pocos años después. Al momento de cantarle a su hija pequeña fallecida, alcanza a trazar unos versos de notable sencillez:

Flor se llamaba: flor era ella,

flor de los valles en una palma,

flor de los cielos en una estrella,

flor de mi vida, flor de mi alma.

Que la vida de Pérez Bonalde es dramática y aventurera, eso nadie lo duda. De allí viene su cosmopolitismo y la cantidad de autores importantes con los que trabó amistad en Europa y los Estados Unidos. Entre ellos, Emilio Castelar, el escritor que fue Presidente de la República de España, y a quien está dedicado el «Poema del Niágara» con un extraño fervor: «Al Excmo. Señor Don Emilio Castelar, este humilde canto, en homenaje de sincera, ardiente y profunda admiración». Este largo poema constituye la pieza metafísica más honda de nuestra lírica del siglo XIX. La voz hablante establece un diálogo con «el genio» que se esconde detrás de la cascada, y a él le pregunta, como si se tratara del Oráculo, por el sentido de la vida y la muerte. El río con el que dialoga el poeta no es el apacible heracliteano, sino otro moderno, que salta en pedazos y fragmentos, y se desbarranca y siembra el desconcierto del hombre ante un mundo que estalla. La indagación ontológica no puede obviar el tema de la muerte, que funciona como eje de la investigación sobre la naturaleza del tiempo y el paso efímero del hombre por entre su laberinto. Para el poeta, la catarata es análoga a la altivez del hombre, y con todo y ello, el poeta le augura su desaparición, tan inevitable como la del hombre, cuya tarea es fútil en comparación con la de Dios. Un tema de su tiempo, sin duda, pero que es abordado por Pérez Bonalde desde una perspectiva singular: escuchando el estruendo de la caída de agua, el cataclismo.

Estos tres poetas representativos del siglo XIX venezolano dan cuenta de su tiempo. En la obra de Maitín y Calcaño se expresan tanto el romanticismo vernáculo como cierto neoclasicismo anacrónico, y con Pérez Bonalde, lo mejor del romanticismo nacional y el anuncio del modernismo continental. Muchos otros trabajaron el tema de la muerte, pero traer sus obras a estas páginas

iría mucho más allá de sus propósitos representativos. Veamos ahora algunas obras poéticas del siglo XX que penetraron en la cámara oscura del fallecimiento, y comencemos por la del cumanés José Antonio Ramos Sucre (1890-1930).

Desde el «Preludio» de La torre de Timón (1925), su primer libro conscientemente estructurado, la voz hablante, siempre una máscara, anuncia:

«Yo quisiera estar entre vacías tinieblas, porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos y la vida me aflige, impertinente amada que me cuenta amarguras.»

El personaje que habla en los poemas de Ramos Sucre, que importa poco que sea él o no lo sea, entiende la muerte como la posibilidad por excelencia de escapar del martirio de vivir. Pero tenemos derecho a sospechar que la máscara que cree en esto es la que mejor calza en su propio rostro. Es difícil, e inútil, obviar el dato biográfico para comprender mejor el texto que se nos ofrece, de modo que el autor, la máscara principal, anuncia desde el preludio la naturaleza de sus deseos:

«El movimiento, signo molesto de la realidad, respeta mi fantástico asilo; más yo lo habré escalado de brazo con la muerte.»

Conviene recordar, además, que la voz hablante de la obra: Timón, es personaje de una obra de William Shakespeare, intitulada Timón de Atenas y publicada en 1607. Este personaje, que Ramos Sucre asume para sí, pasa de la filantropía a la misantropía; de la ingenuidad al desengaño, y de éste, a la soledad y a huir de los hombres. Ramos Sucre lo sube a una torre, cosa que Shakespeare no hace, pero lo importante es que se trata de un solitario, de un misántropo. La lectura más común de la obra del poeta cumanés

vincula al personaje de Timón con el autor, ya que muchos críticos de su obra han querido ver rasgos de misantropía en abundancia en la vida del poeta. Y esto ocurre por más que el propio Ramos Sucre lo haya desmentido, al menos en la última carta que escribió, el 7 de junio de 1930, a su pariente Dolores Emilia Madriz:

«Te ruego que no permitas la leyenda de que soy antropófago y salvaje y enemigo de la humanidad y de la mujer. Esa leyenda es obra de mis enemigos. Tú sabes que, al contrario, soy muy accesible, muy indulgente y jamás he lastimado a una mujer.»

En verdad, no siempre se ha comprendido cabalmente que la obra de Ramos Sucre tiene mucho de dramaturgia, y que él mismo casi nunca se expresó sin el recurso de una máscara, entre ellas la de Timón de Atenas, el personaje que Shakespeare trabajó. El misántropo encuentra en la muerte el fin de sus dolores, ya que la causa de sus males ha desaparecido: vivir. Mientras tanto, confiesa que «Amo la paz y la soledad», primeras palabras del texto «Discurso del contemplativo», también de La torre de Timón. Luego, en «La vida del maldito» el juego toma otro rumbo al hablar un hombre estigmatizado por sus actos, ha asesinado a su esposa, que confiesa amar «el dolor, la belleza y la crueldad, sobre todo esta última, que sirve para destruir un mundo abandonado al mal». Ya en los libros posteriores del poeta, Las formas del fuego y El cielo de esmalte, ambos de 1929, el tema de la misantropía y la muerte cede su espacio a otros derroteros. No quiero decir que no lo aborda, pero no es el eje de la voz hablante: Timón ha salido de escena.

¿Era Ramos Sucre Timón? ¿Su identificación con el personaje era absoluta? No cabe duda de que lo seducía, que se sentía al menos parcialmente identificado con sus rasgos psicológicos, y que fue fuente de inspiración del libro que lleva su nombre en el título. Por otra parte, la relación entre la misantropía y la muerte no requiere mayor dilucidación: odiar a la flor más preclara de la creación, el hombre, es entregarse en los brazos de su negación: la muerte. Él mismo lo dice en el famoso «Preludio», refiriéndose a la parca, con reminiscencias dantescas:

«Ella es una blanca Beatriz y, de pies sobre el creciente de la luna, visitará la mar de mis dolores. Bajo su hechizo reposaré eternamente y no lamentaré más la ofendida belleza ni el imposible amor.»

Fernando Paz Castillo (1893-1981) fue escogido por Dios para trazar la hipérbole de una larga vida y, paradójicamente, su obra poética en relación con ella es, más bien, de reducidas dimensiones. La muerte surge como eje temático en alguno de sus poemas en su segundo poemario, Signo (1937), ya que en el primero, La voz de los cuatro vientos (1931), subyace entrelíneas. En el poema «Presencia de la muerte» se trabaja con la inevitable compañía de la finitud desde el momento mismo de nacer, y la inclinación cristiana del poeta le asiste en la lectura del hecho de morir: «Crecemos con la muerte/ en nuestra carne», señala el autor, y se aviene con ella, con aceptación. La misma que se expresa todavía más claramente en poemas de su libro siguiente, Entre sombras y luces (1945), en particular en el texto «Cuando mi hora sea llegada»:

Yo te pido, ¡Señor!

Dios armonioso

del perdón fecundo,

que cuando mi hora sea llegada

no haya rencor en mi alma.

Luego, en su poema más hondo, el de mayor entidad metafísica, intitulado El muro, y recogido en el poemario El otro lado del tiempo (1971), Paz Castillo bucea en aguas profundas, como pocas veces lo ha hecho poeta venezolano alguno. El muro del poema es un límite, que puede ser entre la vida y la muerte, o entre la

claridad y las tinieblas, o entre el agnosticismo y el fervor. En cualquier caso, el poema se estructura sobre ese muro, ya categoría metafísica, sobre el que se teje el enigma de la existencia. A ratos el poeta emerge de las profundidades de la duda, y se inunda de fe en la vida eterna:

Porque no hay muerte sino vida

del lado allá del canto, del lado allá del vuelo,

del lado allá del tiempo.

Un año antes de morir, Paz Castillo publica el poemario Encuentros (1981). Está entregando sus reflexiones finales, entonces señala:

Aprendemos a morir

cuando nacemos;

sin embargo, cuando nos vamos acercando

al momento esperado

largo tiempo,

nos damos cuenta de que nada aprendimos

y nos llena,

como si fuéramos niños,

un enorme sollozo el pensamiento.

En la obra de Paz Castillo vamos a hallar a una de las concepciones más cercanas al cristianismo en nuestra poesía, pero no puede

decirse por ello que su poesía es la de un cristiano que escribe, sino la de un hombre perplejo, que ha crecido dentro del universo cultural del judeo-cristianismo, que cree en la existencia de Dios e invoca su presencia al momento de poetizar el hecho de morir. De modo que la muerte en su obra es enigma de la vida, eje de la angustia ontológica.

El tema de la muerte en la poesía de Antonia Palacios (1904- 2001) surge desde el momento mismo en que acomete su primer poemario: Textos del desalojo (1973). Su obra literaria comienza a manar en la madurez. Su primer libro es publicado en 1944: París y tres recuerdos, al que le sucede su obra narrativa, tanto la novelística como la cuentística, y en camino hacia la vejez, se concentra en el relato breve y, particularmente, en el poema en prosa. Después del poemario príncipe, publica Multiplicada sombra (1983), La piedra y el espejo (1985), Largo viento de memorias (1986), Ese oscuro animal del sueño (1991) y Hondo temblor de lo secreto (1993). Como vemos, escribe su obra poética entre sus 67 y sus 90 años y, sin embargo, en ella se encuentra una impronta de vida que podría calificarse de juvenil, aunque naturalmente metabolizada por muchos años de experiencia.

Su obra poética es expresión de una voluntad confesional. No hay máscaras en ella. El eje de su indagación es la vida interior, las fluctuaciones de la psique, el trámite con las voces que emergen del fondo del pozo. Entre las experiencias interiores de Palacios, la de la muerte es inevitable, ya sea en su manifestación definitiva o bien en sus mordeduras cotidianas, en el despojo, en las heridas que va profiriendo el paso del tiempo. Fantasmas, insomnio, la soledad, el dolor, la falta de audición y, sobre todo, la muerte de la hija, María Antonia Frías, que cambió la vida de la madre para siempre. De modo que la experiencia de la muerte está en su poesía en toda su plenitud, bien sea por el dolor de la madre por el fallecimiento de la hija, aunque jamás poetizó este hecho de manera explícita, o bien por lo que de muerte a plazos tiene la experiencia de la ancianidad:

«Algún día la muerte me derribará. Vendrá callada y sin brillo desparramando su ardor. No escucharé su paso. Me tomará desprevenida acaso a mitad del día o en el final de la noche. Nada

sabré de su peso, de su desnudo deseo. Se acercará suavemente o con iracundo temblor. Con un anchuroso manto toda me envolverá. Quedaré prisionera sin sentir y sin soñar. Quedará atrás la vida, el palpitar de la sangre, los sabores y los gestos. Los cantos se apagarán. Me dejará sin ojos, mis ojos para mirarte, tendré las cuencas vacías y el soplo de mi respiro nunca más lo sentirás.»

Como vemos, al igual que Ramos Sucre, la poesía de Palacios se formaliza en la prosa, tradición que en Venezuela se inicia con el cumanés y encuentra continuidad en Salustio González Rincones, Luis Fernando Álvarez, Ida Gramcko, Juan Sánchez Peláez, Elizabeth Schön, Arnaldo Acosta Bello, Rafael Cadenas, Francisco Pérez Perdomo, entre otros.

Una de las obras poéticas venezolanas de mayor entidad es la de Vicente Gerbasi (1913-1992), y en ella el tema que nos ocupa está presente de distintas formas. Bien sea en el asombro del adulto que reproduce la mirada infantil y se espanta ante el misterio de la finitud; o bien la del hijo que reconstruye la vida del padre; o la del abuelo que queda viudo. En todas las variantes, el tratamiento de la muerte es religioso, cósmico. El autor entiende su lugar en el mundo como parte infinitesimal de un inmenso mecanismo universal, donde el ciclo de nacer y morir no está exento de enigmas, sino imantado por el hecho mismo de estar y desaparecer, de moverse y de quedarse quieto, para siempre, como las piedras.

El sentimiento de la finitud y de ciclo, resumido en la frase bíblica «De polvo eres y en polvo te convertirás», encuentra una suerte de lectura análoga, casi una paráfrasis, en los versos con que se inicia el poemario Mi padre, el inmigrante (1945):

Venimos de la noche y hacia la noche vamos

Este poemario debe su origen, precisamente, a la muerte del padre del poeta, Juan Bautista Gerbasi, el inmigrante italiano que se

estableció en Canoabo (Estado Carabobo) y formó familia. El largo poema, estructurado en estancias, a la vez que reconstruye un mundo tropical, sobre la urdimbre del asombro mágico, constituye una elegía a la muerte del padre, por quien el poeta sentía verdadera devoción. Este poema, después de la Canción fúnebre de Maitín, es el único, que yo sepa, que se ha concebido a partir de la muerte de un ser querido con las dimensiones que ofrece. Bastante mayores, por cierto, que el canto de Maitín a su esposa fallecida.

El tema de la muerte no abandona la puerta de Gerbasi, y vuelve a tocarla muchas veces. Es el caso de un poema de su libro Por arte de sol (1958), intitulado «Muerte y alegría» en el que propone la convivencia entre la vida y la muerte, la alegría y la tristeza, a través de la imagen del árbol cortado y la madera:

El hombre corta la madera para el ataúd,

pero hace el vino

y enciende lámparas sobre las mesas.

Comamos el pan que el hombre ha dorado en los hornos.

Tomemos el vino que el hombre ha madurado en los toneles,

y oigamos las maderas de las guitarras que pudieron ser ataúdes.

El hombre danza con cabeza de venado en torno a su propia muerte.

Hacia el final de su vida, el poeta experimenta la viudez, y le canta al recuerdo de Consuelo, la madre de sus hijos y única compañera de toda su peripecia vital. Entonces la muerte no significa la reconstrucción del universo de la infancia, que se expresó en Mi padre, el inmigrante, sino la soledad y el anuncio del propio fin que se avecina. Está cerca, y le dedica el título y el tema de un poemario: Diamante fúnebre (1991).

En tu muerte encontré a soledad.

La muerte es un diamante fúnebre.

Soy una estrella sola en el cielo.

Soy una lágrima de la noche.

En mí se oye el buho

y el quejido del enfermo.

Soy un cafetal

donde no te encuentro.

La muerte en la obra de Francisco Pérez Perdomo (1930) se hace presente a través de las presencias fantasmales. Los vivos y los muertos conviven en una suerte de círculo indiferenciado de seres fallecidos y del presente, no así los del futuro, como sí hallaremos en poemas de Eugenio Montejo, en los que la proposición es radicalmente intemporal. Prácticamente toda su obra está signada por la presencia de estos seres fantasmales y, en rigor, no hallamos en ella una metabolización de la experiencia de la muerte sino una suerte de negación de la misma, al convivir los vivos con la presencia etérea e inexplicable de los desaparecidos. Engendros nocturnos, monstruos, seres fantasmales pueblan la imaginación onírica de Pérez Perdomo. Visiones y estremecimientos del personaje que ve a los fantasmas, pero también ellos hablando, relatando su experiencia entre los vivos: la pesadilla desde dos ángulos de visión: el que la padece y los que la producen. De modo que la muerte en esta obra singular, es la no-muerte de los personajes del Hades, que sacuden la rutina de los vivos o, más bien, de un vivo que ha entrado en contacto con ellos: el poeta.

La muerte en la poesía de Eugenio Montejo (1938-2008) presenta distintos rostros. Desde la «Elegía a la muerte de mi hermano Ricardo», uno de sus primeros poemas, incluido en su libro

príncipe, Élegos (1967), hasta los más recientes, donde los vivos, los muertos y los que no han nacido, se confunden en una danza circular.

En un poema de Algunas palabras (1976), intitulado «Creo en la vida», Montejo se declara ateo de la muerte: no cree en ella y, en verdad, ha hecho de este credo una práctica consistente. Desde entonces ha ido dibujando en sus poemarios la tesis del tiempo circular, tiempo en el que miembros de su propia familia se reúnen indistintamente de su estado natural; así es como su bisnieto se sienta a la mesa con su bisabuelo, mientras el propio poeta vislumbra las escenas de su entierro en «El rezagado»:

Por esta calle ya pasó mi entierro

con sus patéticos discursos.

Liviano me llevaban

entre parientes desconocidos...

Iba dormido e indeciso

en el último viaje.

Era mi despedida de este mundo,

la primera vez que me moría.

Es evidente que la voz hablante cree en la metempsicosis platónica o, lo que es lo mismo, la reencarnación de las almas hinduista o budista. Esa creencia también se manifiesta en el poema «Tiempo transfigurado»:

La casa donde mi padre va a nacer

no está concluida,

le falta la pared que no han hecho mis manos...

En esa tumba no están mis huesos

sino los del bisnieto Zacarías,

que usaba bastón y seudónimo.

Mis restos ya se perdieron.

La asunción de la metempsicosis es, también, la no aceptación de la finitud que conlleva la muerte. Es, en otras palabras, una apuesta por la inmortalidad del alma. Esta idea platónica ha hallado seguidores a lo largo de la historia, y no es difícil comprender por qué: en muchos sentidos constituye un expediente contra la derrota que trae implícita la muerte. Estas creencias, en algún sentido a contracorriente de la doctrina católica, han hallado eco en el mundo occidental en años recientes, en los que el comercio de todo tipo con oriente ha prosperado notablemente.

Hasta aquí esta mínima muestra representativa de cómo ha sido tratado el tema de la muerte en la poesía venezolana. Hemos avanzado por entre la selva de nuestra palabra poética desde los románticos Maitín y Calcaño hasta Pérez Bonalde, ya anunciándose el modernismo, y con ellos hemos tenido entre manos botones de muestra del siglo XIX. Los del XX son más variados: la muerte enmascarada y erudita de Ramos Sucre; la cristiana y metafísica de Paz Castillo; la que va llegando con los años, con los zarpazos que la vida profiere, entre la soledad y las visiones de Palacios; la del padre y la esposa que sacude el alma de Gerbasi, y le da pie para la reconstrucción memoriosa de un mundo perdido y arcádico; la que se expresa en los fantasmas que acosan a Pérez Perdomo, con su estela de pesadillas y estremecimientos y, por último, la metempsicosis montejiana, expresión de un tiempo circular en el que todo se va y todo regresa, obviando la progresión lineal.

Los ejemplos paradigmáticos podrían ser muchos más, pero me ha parecido suficiente con este grupo representativo. El tema es central para la actividad creadora, ya sea que se exprese con palabras, con imágenes o con música. Donde esté el hombre, la conciencia de su finitud estará tocándole la puerta, así como su antónimo por excelencia. La soledad, el amor, el sentido de la existencia, todos aquellos elementos que conforman el hombre sentimental o el ontológico, surgirán cuantas veces las voces más profundas encuentren salida, desde el fondo del pozo.

Literatura y artes visuales: un puente de plata tendido

Circunscritos al tema de la relación que ha habido entre las artes visuales y la literatura en Venezuela, y dejando de lado todos aquellos vínculos que se han dado entre otras manifestaciones del arte (música- poesía, arquitectura-artes visuales, danza-artes visuales), tenemos que uno de los primeros encuentros es de naturaleza anecdótica. Me refiero al hecho de que fue el narrador Eduardo Blanco el que sirvió de modelo al pintor Arturo Michelena para la creación de su obra emblemática: Miranda en La Carraca. De modo que por una curiosa pirueta de la amistad, cuando vemos al Miranda de Michelena vemos al escritor de Venezuela heroica, una de las primeras narraciones que se ocupa de exaltar la épica gloriosa de la gesta independentista. Pero más allá de la formación académica europea de los maestros del siglo XIX (Tovar y Tovar, Michelena y Rojas), que supuso una educación clásica que los acercó a temas literarios, la vinculación entre el arte pictórico y el de la palabra no pasó durante esa centuria de ceñirse al mutuo conocimiento que pintores y escritores tenían de sus obras. Esto, por lo demás, no condujo a un proceso de integración con miras a un resultado común, lo que no excluye que unos puntos de vista hayan entrado en comercio con otros: ¿cuánto de la obra de Blanco o de Andrés Bello o de Fermín Toro no habrá en la conciencia plástica del Tovar y Tovar, que concluye los grandes lienzos narrativos de la pintura patriótica? Y viceversa: ¿cuántos poemas épicos de nuestra lírica decimonónica no se habrán inspirado en los retratos heroicos, pedestres y ecuestres, del maestro Tovar?

La primera experiencia grupal que alberga en su seno el encuentro entre pintores y escritores es la que se da en El Círculo de Bellas Artes, a partir de 1912. Entonces la relación de amistad entre los pintores del Círculo (Manuel Cabré, Federico Brandt, Armando Reverón, los hermanos Monsanto, Rafael Monasterios, César Prieto, entre otros) y los integrantes del grupo La Alborada (Rómulo Gallegos, Henrique Soublette, Salustio González Rincones, Julio H.

Rosales, Julio Planchart) y los futuros integrantes de la Generación del 18 (Fernando Paz Castilllo, Enrique Planchart, Rodolfo Moleiro, entre otros) es no sólo intensa sino fructífera. La huella de estos encuentros en la etapa de formación de estos artistas se detecta luego, cuando en los destellos lumínicos de un poema de Paz Castillo puede leerse entrelíneas su formación plástica, cuando un poema redondo de Moleiro nos remite al paisaje de un lienzo. Entonces la relación, el paso de las aguas, fue tan intensa que se dio el caso de Enrique Planchart: un creador que se inicia escribiendo poesía, de hecho la publicación de su libro Primeros poemas (1919) es definitoria para la generación de la que formó parte, y que luego se entrega a la crítica y la historiografía de las artes visuales venezolanas. En este campo, como sabemos, la obra de Planchart es prácticamente modélica para el momento nacional en que fue adelantada. Paz Castillo también se entregó a la crítica plástica, aunque de manera menos unívoca que Planchart, ya que continúo su obra de poeta, cosa que este último no hizo con la misma persistencia.

No creo exagerar si afirmo que la primera huella del diálogo literatura- artes visuales se encuentra en la poesía de la Generación de 1918, especialmente en las obras de los autores mencionados. Luego, cuando el grupo Viernes hace plena la vanguardia, que se anuncia en la década de los años veinte con Áspero (1924) de Antonio Arráiz, ya el vínculo entre la imagen plástica y la lírica es indisoluble. No podía ser de otra manera: la vanguardia nace en Europa en la primera década del siglo en curso, en la simultaneidad de las obras de Picasso, Marinetti y Apollinaire, que luego van a encontrar continuidad en el estallido surrealista comandado por André Breton, de modo que la vanguardia misma es un hecho que hace indistinta la imagen plástica de la poética, con lo que la vanguardia que conlleva para la literatura venezolana la irrupción de Viernes, en su modernidad, incluye a ambas y a otras manifestaciones del arte.

Es difícil imaginar que en la alquimia de un poema de Vicente Gerbasi no interviene la metabolización de la imagen plástica, pictórica o escultórica, así como es difícil imaginar que la poesía surrealista de Luis Fernando Álvarez no haya encontrado correlato en el surrealismo pictórico. Es impensable que no haya ocurrido lo

mismo con la obra que Juan Sánchez Peláez comienza a desarrollar a partir de Elena y los elementos (1951). A partir de Viernes la vanguardia, como signo de la modernidad, no deja de ir abriéndose camino, y en el camino de la vanguardia el vínculo entre literatura y artes visuales es radicalmente natural.

Y si en la reacción que sucede a Viernes en la década de los años cuarenta, aquel llamado al orden desde la españolidad de la lengua, es difícil hallar vínculos entre las artes que nos ocupan, no ocurre lo mismo con los integrantes del grupo Contrapunto: algunos de ellos abrazaron la modernidad desde una perspectiva global. Por ello señalaron la obra narrativa de Guillermo Meneses como la satisfactoria de sus anhelos estéticos y, no es casual: los relatos de este autor en su complejidad psicológica no se ofrecen exentos de una trama plástica. Luego, un integrante de este grupo, Oswaldo Trejo: ¿al adelantar su obra narrativa de talante experimental no estaba, acaso, materializando lo que el cubismo y todo el arte deconstructivo había metabolizado en él? Todavía cuelgan en las paredes de algunas casas de amigos cercanos unas piezas pictóricas de Trejo, que hablan de su permanente fascinación por la imagen plástica. ¿Cómo no hallar ecos cinéticos y constructivistas en la caja de pandora de su obra?

Ya en los años sesenta, cuando los rasgos modernos de nuestra literatura son evidentes, un gesto vanguardista toma la palabra y el espacio. Me refiero a las exposiciones que el grupo El Techo de la Ballena ofrece. La primera se titula «Homenaje a la cursilería» y la segunda «Homenaje a la necrofilia». En ambas el concurso de recursos plásticos y literarios se avienen sin inconvenientes. Y esto ocurre porque de manera natural los integrantes de la agrupación provienen tanto de la escritura como de las artes visuales e, incluso, por lo menos dos de ellos, combinan ambas disciplinas: Juan Calzadilla y Carlos Contramaestre. El artista que se expresa desarrollando discursos alternos no es inusitado, pero tampoco ha sido muy común entre nosotros (años después Antonio Arráiz Parra se sumó al solitario binomio Calzadilla-Contramestre con su obra de pintor, ceramista y poeta, así como Vasco Szinetar y Enrique Hernández D´Jesús con sus obras poéticas y fotográficas y Roberto Echeto con sus narraciones y dibujos).

Pero lo arriba enunciado es caso distinto al del escritor que también se realiza en el análisis de la creación plástica, en su faceta de ensayista o de crítico, como se ha dado en las obras de Miguel Otero Silva, Mariano Picón Salas, Guillermo Meneses, Carlos Augusto León, Juan Liscano, José Ramón Medina, Rafael Pineda, Simón Alberto Consalvi, José Balza y, más recientemente, Alejandro Oliveros, Luis Pérez Oramas, Enrique Viloria Vera, Edgardo Mondolfi y quien esto escribe. También responden a impulsos distintos las interpretaciones críticas o el trabajo historiográfico de quienes se han dedicado a tomarle el pulso a las artes visuales nacionales con una insistencia y un instrumental profesional que casi no dejan espacio para otros intentos genéricos; allí están las obras críticas-historiográficas de Alfredo Boulton, Miguel Arroyo, Sergio Antillano, José Ratto-Ciarlo, Roberto Guevara, Francisco Da Antonio, Perán Erminy, Carlos Silva, Lourdes Blanco, Víctor Guédez, Roberto Montero Castro, María Elena Ramos, Gloria Carnevali, Roldán Esteva-Grillet, María Luz Cárdenas, Juan Carlos Palenzuela, Ariel Jiménez, Luis Ángel Duque, Ruth Auerbach, Douglas Monroy y Mónica Amor, entre otros. Pero en la nómina se dan además situaciones que son en cierto sentido híbridas, como son las singularidades de Calzadilla y de Pérez Oramas, ya que la importancia de la obra del primero para la historiografía plástica nacional lo excluye del estadio de autor que se acerca a las artes visuales en su efervescencia intelectual y lo acerca al del estudioso de sistematicidad profesional. Con Pérez Oramas ocurre algo parecido, ya que su instrumental de análisis plástico es de tal complejidad académica, que no puede decirse que su obra de poeta se hace acompañar por sus reflexiones sobre las artes visuales, sino que estas son centro de interés de su obra de crítico, que ocurre en paralelo con su trabajo de poeta.

También distinta es la situación, menos frecuente todavía, del artista visual que escribe con una perspectiva crítica. Allí está el aporte notable de Alejandro Otero quien, en su obra crítica recogida, da cuentas de una cultura plástica asombrosa y de una escritura no menos sorprendente. En esta casa del artista-crítico, del artista que teoriza por escrito, también esplenden los trabajos de Manuel Quintana Castillo, Manuel Espinoza, Claudio Perna, Miguel Von Dangel y Julio Pacheco Rivas.

Además de los dos proyectos adelantados por el Círculo de Bellas Artes y escritores contemporáneos y El Techo de la Ballena se registran encuentros entre artistas visuales y escritores que se han materializado en libros de arte o en ediciones de serigrafía o grabados, limitadas y muy bien cuidadas. Es el caso del libro Escrituras, que reúne el trabajo de Jesús Soto y Arturo Uslar Pietri; el de la publicación de los grabados de Luisa Palacios y los poemas de Luis Pastori, así como el diálogo entre los poemas en prosa de Antonia Palacios y las serigrafías de Luisa Richter, en una edición; y en otra, con los dibujos de Antonio Arráiz Parra. En algunos casos, hay que decirlo, el diálogo no ha sido evidente, y más bien el encuentro ha sido entre una poética y una estética que se avienen sin proponérselo. En otras oportunidades la obra plástica ha sido ilustrativa de la literaria y en otras, también, la palabra ha surgido del encuentro con la obra plástica, como ocurre con el poemario de Alfredo Silva Estrada inspirado en la obra de Gego.

En plenos años sesenta tienen lugar, también, las primeras performances multimedia llevadas a cabo por Rolando Peña y José Ignacio Cabrujas. Ambos eventos tuvieron lugar en los predios de la Ciudad Universitaria de Caracas en 1965, uno se llamó «Testimonios» y el otro «Homenaje a Henry Miller». En el primero se combinaban textos de Cabrujas con los movimientos danzístico-pictóricos de Peña, y en el segundo, Cabrujas dramatizaba textos de Miller y Peña dialogaba con ellos interpretando sus danzas plásticas. Después de aquellas acciones pioneras, el interés por la performance y las instalaciones no cesa y a comienzos de los años ochenta tienen lugar muchos montajes de esta índole que, por su propia naturaleza multimedia, reúnen en sí mismos artes visuales, literatura, dramaturgia, música, danza, recursos audiovisuales y demás discursos. En tal sentido, se recuerdan los trabajos de Marco Antonio Ettedgui, Javier Vidal, Julie Restifo, Ángel Vivas Arias, Yeni y Nan, en los que el elemento literario está presente, bien sea como fuente poética o como explícito homenaje a un autor, como es el caso del trabajo de Ettedgui con la poesía de Ramos Sucre.

Acerquemos aún más la lupa al tema y veamos pasajes donde la cercanía es mayor. Alguna vez presencié cómo Vicente Gerbasi mojaba sus dedos en agua mezclada con ceniza de cigarrillos y acometía un retrato sobre el blanco de un papel cualquiera. Aquella

era la punta del iceberg de su educación plástica. La pintura ocupaba un lugar en su vida de poeta mucho más preponderante de lo que imaginamos, de hecho no se sustrajo al placer del homenaje y en dos poemas suyos de manera explícita se adentra en las obras de Reverón y de Cabré; ambas son corazón y carne del poema. Su vinculación con la imagen lo llevó a aceptar, ya al final de su vida, la invitación que Enrique Hernández D´Jesús le hiciera: ser objeto de su cámara fotográfica y escribir luego en el borde de las fotografías. De la experiencia surge un libro conmovedor: La semejanza transfigurada (1997), conjunción de la imagen del poeta, retenida por el fotógrafo, y la escritura a mano en el borde del papel fotográfico por parte del retratado. La palabra y la imagen de sí mismo detenida, precisada, por otro que nos ausculta: así la experiencia de Gerbasi; la de Hernández D´Jesús es distinta: espejo del otro, pero espejo que interpreta, que en la captación de la imagen del otro la recrea, la subjetiviza. Aventura de la palabra y de la imagen, siempre en los contornos del Yo, en una suerte de contradicción en sí misma: el autorretrato compartido.

La narrativa de José Balza acoge el fulgor de la imagen plástica: imposible no sentir la respiración de la obra visual en alguno de sus relatos. Pero en su novela Medianoche en video: 1/5 uno de los personajes recuerda a Alejandro Otero, con quien el autor ha experimentado la frecuentación de la amistad, y de allí han surgido no pocas interpretaciones de su obra, así como el tributo ofrecido. En verdad, la obra narrativa de Balza no puede comprenderse sin atender a su obra ensayística, ya que la pasión dialogante del autor lo lleva a establecer vínculos con varias manifestaciones del arte, haciendo evidente su naturaleza prometeica. La música y las artes visuales conviven con la palabra en sus páginas.

Carlos Contramaestre hizo explícita su admiración por la obra de Reverón, y por su vida de anacoreta, en pasajes de su obra. Lo mismo hizo Eleazar León en su poema homenaje al pintor. Yo mismo, no puedo evitar aludirlo, he publicado un poemario que se titula Reverón, 25 poemas en el que me detengo a dialogar con sus telas. El proceso, que consumió unos cuatro años, estuvo guiado por la contemplación de 25 obras del pintor, con la esperanza de seguir el dictado de una voz interior que fuese fuente del poema. Ello explica los años de relación: durante meses podía suceder que de la

visión casi diaria de una obra no surgiera nada recuperable para el poema. Allí está el libro, el resultado de estos diálogos que sostuve con la incandescente obra reveroniana que, obviamente, es un imán para todo aquel que trabaje con la imagen; allí están las obras cinematográficas, fotográficas y dramatúrgicas de creadores venezolanos de distintas épocas, que tienen por centro a su vida y obra, para probarlo. Pero el mundo reveroniano es un imán generoso y su influjo no se reduce al de la obra del pintor, sino que se extiende hacia la personalidad de sus maestros y relacionados. Entre ellos, el pintor ruso Nicolás Ferdinandov (suerte de maestro vital, más que académico, de Reverón) es fuente para un poema de Luis Camilo Guevara, donde la luz es personaje y la plasticidad de las imágenes es principal, haciendo de este texto un canto donde lo visual esplende.

Nos hemos ceñido a los vínculos entre dos manifestaciones artísticas en su coto nacional, ya que indagar en el vastísimo campo de las relaciones, las influencias, entre estas artes y las del planeta, en sus diversos tiempos históricos, excede los propósitos de estas notas. Tan sólo apunto un ejemplo reciente que puede ser ilustrativo. Con motivo del 25 aniversario del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (25 lecturas para 25 años, obras de la colección, 1999) tres autores escribieron a partir de la contemplación de obras hitos de la colección del museo. Entre ellos, Joaquín Marta Sosa entregó unos relatos de hondura metafísica que, probablemente, si al lector no se le informa que tienen fuente en las obras aludidas, pues sería arduo establecer el vínculo. Los textos de Marta Sosa están muy bien tramados y anuncian a un narrador, pero además nos señalan que esto mismo ha podido suceder muchísimas veces sin que lo advirtamos. ¿Cuántas de nuestras novelas o de nuestros relatos o poemas no encuentran semilla en la contemplación de una obra plástica? A veces dejamos de ignorarlo porque el autor revela sus claves, como ocurrió con el relato de Ana Teresa Torres que ganó el premio del concurso de cuentos del diario El Nacional, inspirado en un lienzo de Michelena, pero las más de las veces el autor se guarda sus secretos. También, sospecho, ocurre lo mismo con los pintores: en el sustrato de sus obsesiones, un pasaje narrativo, un verso, la pulsión de un ensayo, forman parte del magma creador.

Estas anotaciones no pretenden otra cosa que señalar un vasto campo para los investigadores, un territorio, por cierto, tan feraz como incógnito, en el que apenas he halado un hilo de la madeja, pero ya se intuye portentosa: ¿No es, acaso, la formación de la obsesión creadora una de las facetas más apasionantes del proceso de materialización de la obra de arte?

Las redes del ensayo

El ensayo, hoy más que nunca, sigue siendo fiel a sí mismo,

sigue hallando una justificación, sigue encontrándose a mitad de camino entre

la contingencia del discurso narrativo y la severidad del discurso filosófico o científico.

Francisco Rivera

El viaje largo de Arturo Uslar

a Edgardo Mondolfi Gudat

El venezolano que ha ocupado más espacio en el siglo XX se llama Arturo Uslar Pietri. Nació en Caracas en 1906 y pudo encarnar a lo largo de su dilatada travesía el arquetipo del intelectual universal y enciclopédico. Como humanista que fue, nada de lo humano le fue ajeno. Esto, junto a una voluntad de trabajo desproporcionada y un talento infrecuente, hizo posible que los venezolanos del siglo apenas concluido hayamos tenido compañía en los varios campos que su multifacética personalidad ocupó. Los enumero y corro el riesgo de olvidar alguno: cuentista, novelista, ensayista, periodista, cronista, poeta, pedagogo en aula y en televisión, publicista, abogado, economista, embajador y político. En unos más, en otros menos, este hombre empeñó sus días para aportar lo suyo. Y a todas estas facetas, desde hace décadas se sumó una que pesaba como un fardo: ser una suerte de conciencia de la patria, que legitimaba o hundía según sus designios.

Al menos dos objeciones quiero referirles, de las que recuerdo en los últimos tiempos. Una proviene de Manuel Caballero. El historiador le atribuía la pésima autoestima del venezolano, entre otras razones, a la inclemencia con que Uslar nos fustigaba casi a diario. Y la otra proviene del mundo literario y reza, más o menos, así: «Ha perdido mucho tiempo en política». A esta objeción el propio Uslar me respondió el año 1986, cuando lo entrevistaba para la revista Imagen con motivo de sus ochenta años:

«Me parece completamente injustificado que se diga que las otras actividades me han robado el tiempo para la literatura porque, más bien, he escrito demasiado. Creo que soy el escritor venezolano que ha escrito más, sin exageración. Tengo, imagínese usted, más de 45

libros publicados.»

Curiosamente, un pero provenía del mundo político y otro de la literatura, aunque del universo de los buscadores de poder el juicio era mucho más lapidario: «Uslar como político fracasó, no llegó a presidente». En cualquier caso, estas diatribas no hacen sino confirmar lo multifacético del personaje. Estos hombres múltiples son siempre incómodos: la mediocridad de los críticos quisiera verlos jugar en una sola posición. No aceptan que alguien juegue en distintas zonas del campo.

Las pretensiones de estas líneas sobrepasan la posibilidad de comentar cada una de sus facetas. Sin embargo, suscribo algunas tesis ya esbozadas: algunos de sus cuentos son piezas excelentes que significaron una renovación del género en Venezuela y América Latina; Las lanzas coloradas constituyó su mejor novela; sus ensayos venezolanistas fueron considerables; fue un maestro en el arte de artículos de opinión y como conferencista en sus programas de televisión logró capturar a multitudes. Olvido su trayectoria política porque excede mis posibilidades y mis intereses en esta oportunidad. Añado a la lista de juicios que suscribo el valor de sus dos facetas menos abundantes: la crónica de viajes y la poesía.

En 1950, cuando regresa al país luego del exilio al que lo despachara el primer gobierno de Rómulo Betancourt, decide recorrer la geografía nacional en compañía de su primo hermano y fotógrafo Alfredo Boulton. Fruto de este periplo es el libro Tierra venezolana (1953), donde al calor descriptivo del autor se suman las fotos de Boulton. Los textos son minuciosos y prolijos en referencias tanto al paisaje como a la historia y el carácter de los pobladores. En una reedición de 1986, Uslar redactó un mínimo prólogo donde sentencia decepcionado:

«Si hoy intentara hacer de nuevo este libro la imagen sería totalmente diferente y reflejaría un doloroso contraste, la imagen de un país que jugó su alma en el juego de la riqueza y que, casi seguramente, la perdió.»

Para esta fecha, llevaba más de quince años repitiendo su consigna sin encontrar eco efectivo: «Sembrar el petróleo». Desde 1936 fue hallando en la realidad nacional la confirmación dolorosa de sus premoniciones, y le tocó mirar desde la embajada de Venezuela en la Unesco, en París, en el primer gobierno de Pérez, cómo una lluvia de petrodólares caía sobre el país.

Es también 1950 el año cuando pone punto final a la más notable de sus reflexiones viajeras. La ciudad de nadie es un ensayo lúcido y pertinente que Uslar urdió mientras vivía en Nueva York, impartiendo clases en Columbia University. Había sido desterrado y hasta su casa de La Florida le había sido embargada, mientras avanzaba el juicio por peculado. Años después, hasta la misma fuerza política que promovió la causa reconocía su contenido político, más no jurídico. En Manhattan, con pocos años de casado y sus hijos pequeños, el cronista aguza el oído y atrapa el canto de sirenas de una ciudad emblemática. Por supuesto, más que una relación de los hechos, La ciudad de nadie es un ensayo de interpretación profunda del alma neoyorquina en comparación, en juego de espejos, con el resto de los Estados Unidos y con la América que se desparrama desde el Río Grande hasta la Patagonia. Esta vez nuestro ensayista, afecto a las coordenadas políticas y económicas, le puso cuidado a datos aún más reveladores: la gastronomía, las costumbres domésticas, las bebidas, el uso del tiempo. Todo lo que, pieza por pieza, forma la totalidad de un rompecabezas. En el último párrafo del ensayo se pregunta:

«¿A dónde vamos? Al fondo del vagón está sentado el hombre que saca crucigramas en la revista. Cerca de mí, tendido en el asiento, ronca dormido el borracho. Al otro extremo, una mujer vestida de oscuro aprieta a su costado a una niña flaca de anteojos. Lo demás está vacío. O está lleno de algo que no vemos.»

En 1975, Uslar recoge todas sus aproximaciones viajeras en un solo título: El globo de colores. Al retrato de Manhattan se suman «El

otoño en Europa», «Un turista en el cercano Oriente», «La vuelta al mundo en diez trancos», «Seis días en Israel», «Cuaderno de Holanda », «Encuentro de Sicilia», «Marroquíes», «Las torres del Kremlin», «La mesura suiza» y «Venecia, el último acto». Unos más otros menos, todos estos textos atrapan al lector en un viaje, siempre salpicado de referencias históricas o de observaciones sobre la situación contemporánea. Entre los mejores, por lo revelador del pensamiento de Uslar, está su ensayo sobre Suiza. La pasión se sale de su cauce y el elogio enamorado no se hace esperar. Más que una loa al país neutral es la manifestación de un anhelo o la suscripción de un proyecto de sociedad:

«Este mundo que crece en estados monstruosos y en violencia de muchedumbres se parece cada día menos a este modelo de mesura y dimensión humana que han creado los suizos.»

Corresponde, con exacta precisión de relojería, a la prédica del autor contra la magnitud incontrolable del Estado. Luego, afirma:

«Suiza es la más grande y admirable obra política de la burguesía.»

La crónica de viaje, además de la placentera invitación que formula, ofrece ángulos reveladores del pensamiento o la personalidad del autor. En tal sentido es que pueden considerarse piezas autobiográficas. Lamentablemente, los venezolanos no hemos sido proclives a su práctica, aunque quienes la han cultivado, curiosamente, se cuentan entre nuestros mejores escritores. Pienso en Picón Salas, en Blanco Fombona, en Otero Silva, Díaz Rodríguez y en el primer venezolano universal: Francisco de Miranda. ¿Dónde no estuvo este gentilhombre de vida maravillosa?

Reveladoras de sus angustias son sus crónicas de viajes. Así es como lanza un grito de auxilio por el destino de Venecia, amenazada por

los vapores del progreso del que tanto ha renegado el hombre público. No dejó de maravillarse con las batallas de dos pueblos ejemplares contra la adversidad de la guerra o de la naturaleza: Israel y Holanda. Con espíritu visionario sabía que la madera del Japón sería la principal hacia el siglo XXI. Reveladoras sus crónicas, pues, de lo que han sido sus obsesiones, que lo han distinguido tanto del común de los venezolanos: el fervor por la tenacidad, por el trabajo, por la austeridad, por una palabra que pronuncia cuando habla de Suiza y lo resume: mesura.

Dos títulos componen su obra poética. Ellos son: Manoa (1972) y El hombre que voy siendo (1986). El segundo reviste mayor interés que el primero. El inicial recoge la sempiterna preocupación de Uslar por desentrañar la naturaleza de lo americano y es, a grandes rasgos, un ejercicio de enmascaramiento, de distancia. Ocurre exactamente lo contrario con su segundo poemario. Es decir, el lector accede a un conjunto de poemas extrañamente autobiográficos. Pero, debo aclarar que no me refiero a lo autobiográfico en poesía como lo ha hecho brillantemente Francisco Rivera en sus ensayos sobre Fernando Pessoa. En ellos, el ensayista, narrador y traductor ha dejado asentado que una autobiografía poética se configura cuando el autor persigue dejar un solo libro, y en tal sentido lo va modificando con el paso del tiempo. Lo autobiográfico en la poesía de Uslar viene dado por lo confesional, por lo sentimental, por referirse a sus seres más queridos y a sí mismo sin el recurso de la máscara o de otras formas de salvar distancia. Sus poemas cortejan cierta dicción borgeana, pero no por ello dejan de tener entidad. Especialmente significativos son en el conjunto de una obra literaria que no le ha abierto ampliamente las puertas a la interioridad. En un poema elocuente, puede leerse:

Lección de Borges y de Eliot,

lección de aquel hombre callado

que le entregó la vida a la palabra.

Lo demás es lo vano, lo torpe, inane,

lo que agobia, redunda y atosiga,

despojo de despojos deslavados.

Del tumulto sin voz y sin sentido,

del cetro de latón del rey leproso,

de la cadena de oro y de la feria,

irse libre y sereno.

A esta confesión difícil de ubicar en relación con la vida de Uslar, se suma un poema en el que canta a su compañera de toda la vida con una serenidad y dulzura que producen el efecto del bálsamo. En su poesía hallamos un valor que no tienen sus otros caminos andados. En ella ha expresado lo que no podía manifestar en otro género. En sus versos está lo que sólo se confiesa en voz baja y con el corazón latiendo a todo dar. Hasta cuando el poeta recurre a una máscara se le escapa un tono, una palabra, de su voz más recóndita. Por esto es que se cree comúnmente que la voz poética es la voz de la verdad. Sin duda es, como la califica Octavio Paz, la otra voz. Aquella que se entona después de la introspección, después del viaje interior.

Las paradojas son siempre fascinantes: el Arturo Uslar Pietri más desnudo, más desprovisto de sus atavíos de guerra, está en los caminos más escasos surcados en el océano de su vasta obra. Allí, en los recodos de una crónica de viaje o en el aliento de un poema bulle la sangre de un hombre que cumplió un largo viaje. Pero no fue dilatado por los años que hilvanó. Lo fue porque no dejó un segundo de hacer lo suyo, de crear, de enderezar lo que consideraba el entuerto del mundo.

Pedro Grases: el venezolano que nació en Cataluña

a Oscar Sambrano Urdaneta

Cuando Pedro Grases llegó a La Guaira en el vapor Simón Bolívar en agosto de 1937, procedente de Boulogne-Sur-Mer, tenía 28 años, una esposa con la que se había casado en 1933 en Barcelona, Asunción Galofré, y dos hijos varones tan pequeños que apenas sabían hablar. Para entonces ya había concluido dos carreras universitarias y se había doctorado en ambas, era doctor en Derecho y en Filosofía y Letras, y ya había sido secretario de Carlos Pi Suñer, un eminente republicano que batallaba a diario con los asuntos de la polis y muchos otros más.

La Guerra Civil española le hizo la vida irrespirable a la joven pareja catalana y tomaron el camino hacia Francia en 1936, estableciéndose en La Chapelle-aux-Bois, antes de tomar la decisión de embarcarse en el buque con nombre de prócer y seguir su derrotero hacia un país lejano y enteramente desconocido: «Cuando llegué a La Guaira me parecía que el cielo estaba abierto, y la gente simpática. A los pocos días conocí al Ministro de Educación y me preguntó: '¿Qué ha hecho usted?' Pues estudiar y aprender, le respondí… Inmediatamente me nombraron profesor en el Instituto Pedagógico». Esto me dijo Grases en junio de 2003, cuando lo entrevisté para mi libro España y Venezuela: 20 testimonios (Fundación para la Cultura Urbana-Embajada de España en Venezuela, Caracas, 2004), en la que ha debido ser la última entrevista que concedió.

Los años de docencia de Grases entre nosotros incluyen las asignaturas que impartió en el Liceo Fermín Toro, la Escuela Normal Superior, el Liceo Andrés Bello, el Colegio América y las universidades Central de Venezuela y Católica Andrés Bello, y se mantuvo en la docencia, léase bien, durante 42 años, contribuyendo

con la formación de varias generaciones de venezolanos que lo recuerdan, sin excepción, como un profesor de vuelos muy altos.

Estos primeros años de la vida de los Grases en Caracas, además, trajeron consigo un experimento insólito, francamente inédito entre nosotros. La familia Vallmitjana y los Grases eran tan amigos, que un día Don Pedro preguntó algo inesperado: «¿Por qué si nos queremos tanto no vivimos todos juntos? Y a ustedes –se refería a las mujeres- que no les gusta cocinar, pues busquen un cocinero para ser más felices». Y así fue, los Grases y los Vallmitjana se fueron a vivir en la misma casa y vivieron juntos durante doce años y medio, con la armonía con que viven los espíritus superiores.

En estos años comienza la obra titánica de Grases, esa que con precisión digna del mismo maestro ha organizado Ildefonso Méndez Salcedo en su libro Apuntes para el estudio de una trayectoria intelectual (Fundación Pedro Grases, Caracas, 2003) y que, también, el propio Grases le dio organicidad al estructurar sus Obras Completas, publicadas en 21 tomos a partir de 1981, por Seix Barral Editores. Lo que se evidencia de ambas organizaciones es que el autor fue dibujando un plan de indagación e inmersión tan completo, que nunca antes se había adelantado así, ni nadie después ha tenido la necesidad de hacerlo. Me refiero a que Grases asumió el estudio de la venezolanidad en un arco que fue desde los primeros espíritus libres, los de Gual y España, pasando por la generación constructora de la República, hasta llegar a nuestros días. Y de cada uno de estos hombres se propuso estudiar sus vidas, ordenar sus aportes, clasificar sus papeles y hasta rescatar de librerías remotas originales que entre nosotros se habían perdido para siempre. Esto, por si acaso algún lector no lo ha advertido plenamente, sólo puede adelantarlo un hombre lleno de amor al prójimo, muy por encima del amor que se profesaba a sí mismo, que en el caso de Grases sería una grosería invocarlo, ya que toda su obra está volcada en admiración a la obra ajena. Tanto en filigrana de salvamento, como en esfuerzo sesudo por encontrar el orden oculto en el caos de la indiferencia.

La inmersión venezolana de Grases comienza con Andrés Bello, a quien estudia en todas sus facetas. Organiza las etapas de su biografía, indaga en sus aportes filológicos, gramaticales,

historiográficos, de crítico literario y de poeta, así como de filósofo y de académico. Luego, estudia a la generación preindependentista, recoge el aporte de los viajeros y, culmina la etapa con el estudio de la generación que adelantó la independencia venezolana. Notable en esta sección es su aproximación a Miranda y Bolívar, pero todavía más importante es su rescate y comprensión del venezolano mejor formado de su tiempo, el que más hondo llegó en la teorización escrita sobre los motivos de la libertad: Juan Germán Roscio. No obstante lo que digo, el estudio sobre los textos fundamentales bolivarianos es valiosísimo e insoslayable. Luego, hace énfasis en lo que llama «la tradición humanística» venezolana, compuesta por Sanz, Rodríguez, Vargas, Cajigal, Toro, González, Baralt y Acosta, además de los que ya nombré. Su historia de la imprenta en Venezuela es la primera de su magnitud y significación, y la monografía dedicada a Valentín Espinal es notable. La lista de aportes no se agota aquí, pero cualquier investigador de la historia o la literatura nacional sabe que es imposible acercarse a ella sin detenerse en los estudios de Grases. Así lo afirmó Uslar Pietri en 1969, cuando ya buena parte de su obra venezolanista estaba consignada:

«Con pedagógico tesón, con paciencia secular de forjador o de sembrador, con pasión inagotable por la cultura se entregó a la fascinante y en buena parte incierta empresa de rehacer la historia cultural del país. Toda una biblioteca de libros y de folletos es la cosecha de esa tarea inagotable y sin término. No se podrá escribir sobre las letras y el pensamiento venezolanos sin mencionar a Grases, sin servirse de Grases, sin seguir a Grases en toda la asombrosa variedad de sus pesquisas y hallazgos.»

Pero si sus aportes docentes están señalados en este breve homenaje, y su obra de investigador de la historia y la literatura también, falta señalar su tarea de bibliófilo, pasión que le llevó a coleccionar durante décadas una biblioteca de más de 60.000 volúmenes que le donó a la Universidad Metropolitana, institución que en homenaje al maestro denominó ese espacio central de la vida académica con su nombre. Quienes impartimos clases en esta

entrañable universidad, contamos con un tesoro de las humanidades a mano, pero también está a la disposición de cualquier usuario, en una de las mejores bibliotecas del país, como sin duda lo es ésta. Grases acompañó a su amigo y discípulo, Eugenio Mendoza Goiticoa, en la tarea de fundar esta casa de estudios superiores, y el entusiasmo fue tanto, que donó el tesoro que había acumulado durante décadas.

Todos los testimonios hablan de una virtud que Grases cultivó hasta el delirio: el arte de ser amigo, de propiciar el diálogo, por ello por más de cincuenta años tuvo lugar en su casa la tertulia sabatina, donde se reunieron generaciones de investigadores, e incluso se llevaba un acta de lo que se discutía. Todos los que alguna vez nos acercamos a sus fuentes podemos dar fe de haber sido auxiliados con la mayor generosidad, sin un ápice de mezquindad, como el hombre grande que fue Pedro Grases.

Encuentro tantas virtudes en su vida y su obra, tanta sabiduría acumulada en su dilatada existencia, que no puedo aceptar su legado sino como una proposición modélica. Cuando enterramos sus restos en La Guarita, no estábamos sino sembrando a un hombre útil e imperecedero, nacido en Villafranca del Penedés un 17 de septiembre de 1909 y rendido a la providencia un 15 de agosto de 2004 a la una de la tarde, en brazos de su hija María Asunción, en la ciudad cuya montaña amaba. Sobre muy pocos venezolanos alguna otra vez podré articular estos juicios. ¿De cuántos podemos afirmar que han fallecido con el encargo cumplido?

Juan Nuño y la literatura

a María Ramírez Ribes

In memoriam

Me hubiera gustado que leyera estas líneas, pero se fue, dio un portazo y dijo basta. Meses antes me había dado una andanada por la prensa, con toda razón. Yo había cometido el error de decir en una entrevista, que no comulgaba con los escritores que consumían sus días en la barra de un bar. A los pocos días, sin nombrarme, hizo un sangriento retrato de mí y se largó a defender, con ejemplos universales, la obra de los bardos alcohólicos. Tenía toda la razón, pero yo recibí aquel upper cut súbito y quedé tendido sobre la lona. Al reponerme, lo llamé por teléfono, el mismo día y lo encontré en guardia, listo para responder un reclamo que no hice. No le hablé de su artículo y fui el más amable y amistoso de sus compañeros; así quería decirle que lo perdonaba y que me perdonara. Fue la forma que hallé para sanar rápido la herida. Los días siguientes la amistad siguió su curso de siempre: conversaciones sobre lo que estábamos leyendo, noticias sobre dos devociones comunes (Borges y Rusell), los platos de algún restaurante, los avatares de Alejandro Rossi, los movimientos de Castañón, las aristas de la misoginia y, así, tantísimos temas que abordan con fruición un par de curiosos conversadores. A veces entrábamos en la carpa de la política, pero al rato nos aburríamos y buscábamos otro circo con otros payasos.

La vida de Nuño presenta el dilema al que se ven expuestos los filósofos. Circunscribirse exclusivamente al mundo académico y ser una autoridad en el coto cerrado o abrirse a la mundanidad de la prensa y los medios. Nuño desarrolló una carrera académica que culminó con su jubilación y luego, por invitación de Miguel Otero Silva, se prodigó en la prensa diaria hasta que su voz crítica se hizo de las más respetadas y temidas. Feroz e implacable, no hubo «títere con gorro» que soportara el ácido de sus artículos. Experimentó,

pues, con las dos maneras de ser filósofo: cumplió con los rigores técnicos de la academia y se abrió al mundo a decir lo suyo en la fiesta. Como buen filósofo (quise decir curioso, que es lo mismo) nada de lo humano le fue ajeno, pero puestos a resumir diríamos que sus obsesiones fueron los problemas propiamente filosóficos, el mundo de las relaciones socio-políticas, el cine y la literatura. Fue proclive, además, a arrimarles la canoa a las minorías, a los débiles, a los derrotados. En las líneas que siguen nos ocuparemos de sus fervores literarios.

Se dilató con espesura en dos autores: Sartre y Borges. Al primero le dedicó un libro titulado económicamente con el apellido del filósofo francés. Allí pasó revista a las novelas, el teatro y el compromiso literario de Sartre. El colofón señala el año 1971 y en el opúsculo el lector puede tomarle el pulso a la temperatura de Nuño: helado y crítico ante posiciones de Sartre, o entusiasta, no sin recelo, con logros del filósofo. Pero, en todo caso, su aproximación es más que pertinente: desentraña las armas filosóficas ocultas en la literatura y reflexiona sobre las concepciones sartreanas sobre la vida y la palabra. Menuda empresa la que afronta.

Tanto o más hace en su libro La filosofía de Borges (1985) del que, alguna vez me dijo, se proponía titular de otra manera en futuras ediciones. Se llamaría Las filosofías de Borges, y así cumpliría con la sugerencia que un amigo le había deslizado amablemente. En el prólogo puede leerse una comparación que viene como anillo al dedo en este momento:

«Borges es escritor más filosófico que el propio Sartre, para volver al punto de las feas comparaciones. Aún más: Borges es el opuesto de Sartre. Sartre era un filósofo escritor. En Sartre, la literatura es el pretexto, el ropaje para cubrir la expresión pública de ciertas tesis filosóficas. En Borges, a la inversa: el pretexto es la filosofía. En este sentido, tiene plena razón y no es juego de falsa modestia, cuando insiste en que ni hace filosofía ni construye ideas filosóficas. Lo suyo es la creación de estructuras narrativas a partir de ideas filosóficas.»

Pero antes de hacer este deslinde, el autor busca fijar unas coordenadas borgeanas que son esclarecedoras de la obra del argentino. En verdad, el libro de Nuño es quizás el único que nos brinda una mirada filosófica de la obra borgeana. Desentraña en diez relatos capitales de Borges el trasfondo filosófico de cada uno y logra, sin duda, un aporte singularísimo a la bibliografía que sobre la obra del poeta se ha extendido ferazmente. Es un libro valioso y trabajoso, pero en ningún momento decae su escritura seductora y cortante. Se centra en la obra narrativa de Borges y hace referencias, tangenciales, a sus poemas y ensayos. No olvida las múltiples conversaciones que sostuviera el autor con cuanto periodista o escritor se las solicitara. Dice Nuño:

«Borges es un espíritu obsesionado por unos cuantos temas verdaderamente metafísicos: el carácter fantasmagórico, alucinatorio del mundo; la identidad, a través de la persistencia de la memoria; la realidad de lo conceptual, que priva sobre la irrealidad de los individuos, y, sobre todo, el tiempo, el 'abismal problema del tiempo', con la amenaza de sus repeticiones, de sus regresos, con la nota enfermiza de su ineludible poder que arrastra y devora y quema.»

También, en el prólogo afirma:

«Es un secreto a voces que el pensamiento de Borges se alimenta de una especie de platonismo o aplicación de la gran idea platónica de los dos mundos, el inteligible y el sensible y su decidida oposición resuelta en favor del primero.»

Y así es la lectura de Nuño: llevada por las ganas de afirmar una hipótesis: Borges está invadido por el platonismo que divide el mundo en dos. Así lo verifica el autor a lo largo de su acucioso estudio, manifiestamente ceñido a los cánones del mundo

académico. Abundan las citas. Tantas son que se convierten en una lectura paralela. A veces me pregunto si no hubiese sido mejor integrarlas al texto. Parece que sí, pero de todas maneras allí están como un río tributario del central. Sólo a Sartre y a Borges nuestro ensayista y filósofo le dedicó la contundencia de un estudio, de un libro. Sus ensayos sobre la obra de Kafka son, por decir lo menos, interesantes. Parten de una clave: el judaísmo del checo, su condición outsider en la sociedad praguense. A partir de esta clave efectúa una lectura de su obra, en especial de El castillo y la Carta al padre, pero no desdeña su relato más famoso: La metamorfosis. Llega a decir: «Kafka es el rigor, la implacable coherencia, la necesidad ineluctable y hasta el detalle extremo, obsesivo». Y, buena parte de sus anotaciones se aplican en denostar contra el término «kafkiano» que, según Nuño, nada tiene que ver con la obra del checo.

Al final confiesa:

«Proponer la lectura de Kafka en clave judaica es tanto como tirar por elevación: todas las interpretaciones valen lo mismo; ésta, ni mejor ni peor que las otras; si acaso, un poco más plausible por inmediata y coherente.»

Y es cierto, lo judío en Kafka es clave para esclarecer su obra. Esa condición lo determina. Nuño comienza afirmando: «¡Pobre Kafka! ¡Pobre grajo, negro y triste, desprendido de los aleros cargados de dolor y lágrimas del ghetto de Praga!»

Otro de los autores que llamó la atención del filósofo fue George Orwell. Pocas veces se dejó llevar por el entusiasmo el autor de La veneración de las astucias; una de ellas fue cuando seguía, realmente fascinado, las predicciones de Orwell. Cómo no hacerlo si las compartía absolutamente, oigámoslo:

«Orwell es el primer y más potente portavoz del único mundo

existente, el de este siglo, el de las guerras, la miseria, la persecución y la tortura totales.»

Le seduce particularmente una fábula orwelliana que es, a todas luces, una ironía sobre el stalinismo. Rebelión en la granja se titula en español, Animal farm, en inglés. La tiene como la sátira más brillante sobre el régimen soviético. No olvida, claro está, la novela que inmortalizó al escritor, 1984. No escatima en elogios: «1984 es la novela del siglo XX, así como Candide pudo ser la novela del XVIII o La guerra y la paz, la del XIX». El gran valor de esa novela, según Nuño, estriba en haber precisado el mayor mal del siglo: el totalitarismo y la consecuente amenaza que esto implica sobre el individuo y su libertad. Dice:

«Orwell vio todos los peligros del totalitarismo; no en un futuro más o menos próximo, sino el totalitarismo de este siglo, ya bien enraizado en el mundo y representado, para la época de Orwell, por fascismo y comunismo.»

Luego, sigue a Orwell en una caracterología inteligentísima del espíritu nacionalista, y se anima con unas afirmaciones muy discutibles que más adelante veremos.

No es aventurado afirmar que al escribir sobre la obra de Orwell, Nuño hace un dibujo, en el espejo de sí mismo, de sus ideas y de lo que le hubiera gustado hacer. En buena medida, Orwell lo interpreta. Es como si el hecho de que exista la obra de Orwell, lo libera de la responsabilidad de emprenderla. En el fondo, Nuño se siente satisfecho con la feroz crítica de los desmanes de un siglo terrible, el que le tocó vivir.

Veamos la cita discutible:

«Hasta pudiera decirse que Orwell era demasiado inteligente para

ser buen novelista. Atisbar lo por venir y, sobre todo, escribir con claridad de vidrio diáfano no son precisamente las virtudes que caracterizan a los grandes creadores literarios.»

De dónde sacaría esto Nuño. Los ejemplos para refutarlo son tan abundantes que no citaré ninguno. Tengámoslo como un ejemplo del mal humor y la intemperancia de este extraordinario cazador de goteras.

Sobre dos autores lanzó artillería pesada. Estos fueron, Malraux y Umberto Eco. Acerca del primero lo que destinó fue un atroz bombardeo que, además, le sirvió para exponer sus puntos de vista. Le criticó, fundamentalmente, su experimentalismo como base de la creación, dijo: «Depositó su fe ciega en esa suerte de empirismo estético que exige, sin explicarlo, que toda creatividad arranque de experiencias». En tal sentido, aprovecha el lance y le da lo suyo a otro experimentalista: Hemingway, y los parangona, en Occidente, con el chato realismo de los socialistas. Poco queda en pie de la obra de Malraux.

En cuanto a Eco, la operación se circunscribe a su primera novela: El nombre de la rosa. El bisturí penetra en los territorios de la honestidad intelectual. Eco, según Nuño, saquea inmisericordemente a Borges y es sólo un lejano eco del poeta argentino. Demuestra que dispone de tantas artimañas detectivescas como las de Eco y llega a una suerte de descubrimiento de lo borgeano que hay, sin confesar, en la novela. Este es uno de los mejores ensayos de nuestro filósofo. En él alcanza a simplificaciones lúcidas. Dice:

«La preceptiva de Borges no puede ser más simple: el novelista ha de partir de personajes, mientras que todo cuento arranca de situaciones imaginarias. Ahí radica toda la diferencia, que no es poca. La fuerza, entonces, ha de centrarse en los personajes o en la situación: novela o cuento.»

Luego, acusa a la pretendida novela de Eco de ser un cuento largo, una morisqueta. Pero no contento con esto arremete contra la novela histórica y expresa: «La novela histórica está, de entrada, condenada al fracaso porque termina por no ser historia ni novela». Poco queda en pie al cabo de su lectura.

Suerte distinta corre Nathanael West, a quien le dedica un luminoso ensayo. Ganado por las luchas del narrador, al igual que con Orwell, Nuño acompaña feliz su obra: «Este es el otro rasgo que sorprende de West. No tiene el menor temor ni complejo en criticar sangrientamente los mitos cristianos, al estilo de un moderno Voltaire». A la par, nuestro filósofo va haciendo gala de un conocimiento a fondo de la sociedad norteamericana y, a veces, carga las tintas demasiado:

«El gran sueño americano del éxito. A Cool Million prueba dos cosas: que ese sueño es una gran mentira y que al término del sueño espera la posible realidad del fascismo, surgido de la clase media, rencorosa y vengativa.»

Y es que si algo hizo West magistralmente fue desentrañar las claves del american way of life, que tiene su máxima expresión en la vida de Hollywood, que con tanta agudeza trabajó el autor de Miss Lonely Hearts. Si Orwelll entregó la radiografía profética del destino del mundo, West le regala la de los Estados Unidos.

Toda la máquina inteligentísima que decodifica a Eco o vuelve añicos a Malraux o deja en el esqueleto a Sartre y Borges, cede el paso a unas páginas afectuosas. Pero no por amistosas olvidan el ingenio ni la penetración. Estas páginas son para un amigo entrañable del escritor: Alejandro Rossi, también filósofo, también lejos de su lugar de origen, también desconfiado de las ofertas utópicas. Tan favorables son las líneas que le dedica, que en un párrafo se permite una de las poquísimas (a lo mejor es la única) confesión autobiográfica:

«Conocí a Rossi hace muchos años. ¿Más, menos de veinte? Por ahí se andan. Tenemos mucho en común. Los amigos, la nacionalidad, la distancia amorosamente sostenida del lugar de nacimiento, los viajes, los reencuentros cada tanto tiempo, él vive en México, yo, qué remedio, en Caracas, ciertos gustos no me atreveré a decir que decadentes, qué pretensión, pero sí decididamente británicos, un fondo general de desencanto, por más que de diversa procedencia, e incluso, todo hay que decirlo, la filosofía, esa malquerida a la que seguimos aferrados, como suele suceder en tales casos, sin saber muy bien por qué.»

Pero las similitudes van más allá de la lista de Nuño. También Rossi hizo méritos académicos en México y culminó sus largos años de profesor. Al final de sus días universitarios emprendió su obra narrativa. Antes había recogido sus crónicas y ensayos en un título ya muy leído: Manual del distraído, prologado alguna vez por el propio Nuño y con varias ediciones a su favor. En fin, hermanos separados por el Caribe, nada más.

Los libros de otro venezolano radicado en Caracas le interesan especialmente. Esta atención nació con Venezuela: identidad y ruptura y se detuvo en el ensayo sobre El asombroso caso de Genovia de Ángel Bernardo Viso. Un abogado en ejercicio que ha podido acompañar sus pormenores jurídicos con el ensayo y la poesía, en ambos géneros con una producción respetable. Al igual que con Rossi, el manto crítico que Nuño posa sobre Viso es benévolo y entusiasta. Incluso apela al mismo recurso con que Viso construye su historia: el juego de espejos, la ironía.

Y así, llegamos al final de nuestras pesquisas. Tan sólo añadimos un artículo sobre Simone de Beauvoir, con motivo de su muerte; otro sobre Milan Kundera, a partir de Europa Central; algo sobre el Premio Nobel y la supuesta derechización de la literatura. En verdad, habría que preguntarse si para Nuño, como él mismo creyó de Sartre, la literatura fue un interés en la medida en que esta servía a alguna hipótesis filosófica o le apasionaba propiamente. Nuño era un lector como pocos los hay en Venezuela. Si bien la literatura no fue su única pasión, fue una de ellas.

Valga una anécdota para concluir: una tarde de sábado coincidí en una librería caraqueña con un querido amigo barquisimetano: Freddy Castillo Castellanos. Me dijo: «Esta es una de las mejores novelas que he leído en mi vida» y me entregó El maestro y Margarita de Mijail Bulgákov. Llevármela a casa y no poder soltarla en medio de la fascinación fue lo mismo. Quise saber más de Bulgákov y llamé a muchos de mis amigos: ninguno había leído la novela y muy pocos sabían quién era el señor. ¿La excepción? Nuño conocía toda su obra, vida y milagros y, para mayor coincidencia, fue un buen amigo de Freddy. Incluso, una vez fuimos juntos a Barquisimeto a dar una conferencia en el museo de la ciudad. Por supuesto, la disertación fue de una enorme lucidez. Nuño sentía una especial predilección por el estado Lara, creía que lo mejor del país venía de allí, cosa que los larenses, y los que tenemos raíces allá, aceptábamos complacidísimos. En fin, un lector es un amante de la literatura. Es más, creo recordar que alguna vez me dijo que experimentaba con un relato, quién sabe si lo publicó, no recuerdo. En todo caso esta aproximación a sus juicios literarios es una excusa, un pretexto para seguir dialogando con él: un hombre que todos los días, al despertar, se resistía rebeldemente a la chatura del mundo. Quiero decir que hace falta su voz, pero háganse cuenta de que no lo he dicho; su reciedumbre hispana no habría tolerado estos remilgos. No he dicho nada.

La vasta red de Francisco Rivera

a Miguel Gomes

En las líneas que siguen vamos a acompañar al ensayista desde la publicación de su primer título hasta el más reciente. Nos ocuparemos de su obra ensayística y tan sólo haremos mención a su importantísima labor como traductor y a su incursión en la casa de la novela. De todas las traducciones que he leído de Cavafy, la mejor es la de Rivera. La operación ocurrió entre el griego y el español, sin lenguas intermedias. Rivera comienza a leer, fascinado, al poeta alejandrino hacia el año 1965 y lo traduce en 1975. No menos notables son las versiones que el traductor ha hecho de la poesía de Kenneth White y de Eugenio de Andrade, pero, como dijimos antes, tan sólo consignamos estos trabajos. Igualmente, anotamos la novela Voces al atardecer que se hizo merecedora del premio Miguel Otero Silva (1990) de la editorial Planeta. Volvamos al río del ensayo, pero antes de zarpar detengámonos en algunas noticias.

Rivera nació en Caracas y estudió bachillerato en el Liceo Fermín Toro. Cursó estudios en la Universidad de California en Berkeley, allí profundiza en lenguas y literaturas germánicas y romances. Permaneció en los Estados Unidos primero como alumno y luego como profesor, desde 1952 hasta 1970, cuando se establece definitivamente en Caracas e inicia su carrera de profesor en la Universidad Central de Venezuela. Estos años en San Francisco son clave para comprender las indagaciones futuras del joven Rivera. Son los años en los que Occidente le abre las puertas a Oriente, los años en que empiezan a resquebrajarse los fundamentos del racionalismo y el cientificismo a ultranza. Durante este período de formación, que sepamos, nuestro autor se entregó completamente a la lectura y fue acercándose a las puertas de la traducción, hasta que en el año de 1979 incursiona de lleno en el arte del ensayo.

Su producción ensayística está recogida en cinco títulos que, a su vez, recogen cincuenta y siete ensayos. Y no crean que esto lo preciso porque de pronto se ha apoderado de mí el demonio de las estadísticas. Lo traigo a cuento porque los libros de Rivera van recogiéndose unos a otros. Me explico: a Inscripciones (1981) le sigue Ulises y el laberinto (1983) y luego se edita Entre el silencio y la palabra (1986). Para este momento están agotados los dos títulos anteriores, y el autor selecciona cuatro textos del primero y tres del segundo título para incluirlos en el volumen. De modo que lo realmente inédito está compuesto por los trabajos «Entre el silencio y la palabra», «Malcolm Lowry: el eterno adolescente» y «Fernando Pessoa y la mirada del otro». ¿Por qué escogió lo que escogió el ensayista para publicarlo de nuevo? Es difícil saberlo. ¿Habrá seleccionado los ensayos que más le gustaban o no se habrá regido por el criterio del gusto sino por otras consideraciones temáticas o genéricas? Son preguntas que quedan en el aire, sin respuesta. La muerte de los dioses (1990) comprende ensayos no recogidos antes en ninguno de sus libros; son escritos entre 1985 y 1989. El más reciente título es La búsqueda sin fin (1993), donde está incluido íntegro el texto La muerte de los dioses, que había circulado en una edición de escasa divulgación. También recoge un texto sobre Hesse que había sido dado a la luz pública en Ulises y el laberinto. Una vez fijado este mapa es que podemos emprender el viaje.

Lo primero que se impone decir es que Francisco Rivera es un lector, un lector atentísimo. De esta condición parte toda su indagación ensayística. No estamos ante el divulgador de un credo o de un cuerpo ideológico; estamos ante un lector que quiere comprender y acompañar al autor en sus propósitos. Esto es lo que hace Rivera cuando comenta La máscara, la transparencia de Guillermo Sucre y no elude las afirmaciones:

«Está destinado a convertirse en texto de consulta obligatoria para todos los que se interesen en la evolución de nuestra poesía desde los ya lejanos años del modernismo hasta el momento presente.»

Forma parte de Inscripciones, también, el primer ensayo que el

autor le dedica a la poesía de Juarroz, años después vuelve sobre la obra del poeta con una segunda aproximación. También forman parte de este primer libro los ensayos sobre Ramos Sucre y Montejo. Así como el primer trabajo sobre Cavafy y Pessoa sobre los que, como veremos, vuelve en repetidas oportunidades. La aparición de Inscripciones nos trajo la felicidad de contar con un ensayista literario maduro. No estábamos ante el primer libro de un joven en formación. Rivera contaba cuarenta y ocho años cuando el libro sale a poblar los anaqueles de las librerías. Desde este título inicial el ensayista pone en juego una de sus mejores armas: la capacidad para esclarecer auxiliado por los puentes, por las relaciones que es posible establecer entre unas poéticas y otras. Cavafy-Pessoa, Cavafy-Ramos Sucre, Miller-Borges. Esta última relación es la que nos regala uno de los más cautivantes textos de Inscripciones. «Variaciones sobre el Libro» se titula y en él Rivera lanza sobre el tablero su extraordinaria facultad de investigador. El texto se va tejiendo con base en coincidencias, fechas y sueños que casi lo convierten en un relato policial. El lector queda atrapado en una trama de pesquisas francamente subyugante. Este procedimiento, felizmente, es asumido por el autor y se repite en otras oportunidades. Ya se cita a Jung que, como veremos más adelante, será determinante en los análisis de Rivera. Así como lo ha sido Mircea Eliade. Señalo a Jung con motivo de este ensayo porque es demasiado evidente que este tejido de azares oníricos y reales está inspirado en los hallazgos del psiquiatra suizo.

Ulises y el laberinto es un libro bastante más breve que el anterior. Está signado por el interés que despertó en Rivera el trabajo de Gérard Genette. A su obra se dedica el ensayo que abre el libro, y el texto que cierra el opúsculo se dedica a otro autor que signa sus páginas: Eliade, a quien mencionamos unas líneas más arriba. En esta oportunidad el ensayista vuelve sobre la obra de Octavio Paz y la de Eugenio Montejo. Antes comenta In/mediaciones y ahora Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. De esta obra dice: «Uno de los grandes libros en prosa de la cultura hispanoamericana del siglo XX». De Montejo aborda, esta vez, El cuaderno de Blas Coll; antes había auscultado su poesía. Desentraña el gusto de Montejo por las máscaras y por los heterónimos. Abre las puertas del universo de la heteronimia que luego profundiza en su ensayo sobre Pessoa. Parte de la propia decisión de Montejo de asumir un pseudónimo. Eugenio Hernández Álvarez es el nombre

original del poeta que, muy joven, es abandonado por el actual. Tanto de Paz como de Montejo no vuelve a ocuparse en sus libros posteriores. A la obra de José Emilio Pacheco le dedica dos textos en su primer libro y tampoco regresa luego. Iremos viendo cómo los autores más trabajados por Rivera van a ser Cavafy, Pessoa y Borges. Veremos también cómo Jung es una de las piedras sobre la que crece la casa riveriana.

Los ensayos inéditos que componen Entre el silencio y la palabra son tres. El que le da título al volumen representa una suerte de ars ensayística donde el autor busca iluminar (se) el fenómeno de la escritura. Más que un mapa de propósitos, se hace explícita la sensación de trance:

«Desde el comienzo del viaje hasta la hora postrera, estamos rodeados de oportunidades para preguntar y recibir respuestas. Para poder llegar a la luz, hay que pasar por esa zona tenebrosa de la madrugada, near the ending of interminable night, como dice Eliot en Little Gidding, en la que puede ocurrir el milagro de la palabra salvadora que surge del silencio.»

Le siguen los dos trabajos más amplios y profundos que Rivera ha completado. Me refiero a «Malcolm Lowry: el eterno adolescente» y «Fernando Pessoa y la mirada del otro». Ambos fueron escritos el año 1985 y van más allá del análisis literario. En verdad, las conjeturas de orden exclusivamente literarias, felizmente, no son las definitorias del ensayo riveriano. Por el contrario, uno de los valores más notables de su obra es traer ópticas, instrumentos y puntos de partida de disciplinas distintas a la literatura. En tal sentido se destacan la psicología arquetipal junguiana y el conocimiento profundo de la mitología. Es a partir del arquetipo del puer aeternus desde donde Rivera se acerca a la obra y la vida de Lowry. Basado en la biografía que Douglas Day publicó sobre el autor de Bajo el volcán nuestro ensayista hace una auténtica disección de la personalidad de Lowry y concluye afirmando: «Sinceramente, no conozco, en la literatura de nuestro siglo un caso más triste y más aleccionador que el suyo». En verdad, Rivera pone en juego su formación para demostrar cómo el puer aeternus, que

no logra resolver sus trabas, hace con su vida un infierno. La obra de Lowry no es el objeto de análisis, es el propio Lowry el que es llevado hasta el quirófano. La operación ocurre con verdadera seriedad y el ensayista logra atrapamos en una red que sirve a una hipótesis obsesiva. Vuelve Rivera sobre un tópico que Jung trabajó en repetidas oportunidades: la crisis de la mitad de la vida. Ocurre, según los especialistas, entre los treinta y cinco y los cuarenta años, pero esto lo veremos mejor más adelante, en su próximo libro.

Contamos con un pasaje del ensayo donde nos acerca a las fases de la creación. Allí se detiene el autor para, entre otras razones, dejar en evidencia a Lowry. A grandes rasgos, simplifico las etapas establecidas por Rivera: primero, la inspiración; segundo, el trabajo de escritura; tercero, corrección y revisión. Al puer aeternus se le dificulta enormemente pasar de la primera. No puede ir más allá del rayo creador inicial. Esto, sugiere Rivera, le ocurrió siempre a Lowry, pero contó con la ayuda de su pareja para transitar la segunda y tercera etapa. En el fondo, Lowry termina por ser un pretexto para navegar por las aguas psicológicas de la personalidad de un creador. Ausculta así la naturaleza de un artista: sus condiciones y sus dificultades. Descubre que en el inicio de una vida creadora nace un puer aeternus, pero si no se supera en el trayecto termina por devorar al artista cabal. Los lectores no pueden permanecer fríos frente a este ensayo. Hay quienes lo adversan, irritados. Otros quedan atrapados en la red, absortos.

El tercer texto inédito del libro es, suponemos, el acercamiento definitivo del ensayista a una de las obras que más lo subyuga: la de Pessoa. Pero, al igual que con Lowry, no sólo la obra llama la atención del investigador, sino todas las circunstancias vitales del artista. De nuevo estamos invitados a un viaje largo por la peripecia y la obra, la fragua psicológica y la palabra. Rivera afirma: «Siendo este ensayo nuestro un intento de leer tanto la escritura pessoana como los rasgos de su biografía profunda, arquetípica, que aparecen en su obra» y, al igual que en Lowry, el ensayista encuentra en Pessoa el arquetipo del puer aeternus, pero esta vez acepta calificarla como una enfermedad. Lo interesante de los hallazgos de Rivera es que lo conducen a un esclarecimiento de las causas de la heteronimia del poeta: «Pessoa seguía atrincherado en su psicología de adolescente. Por horror a la vida, que es al mismo tiempo un

profundo miedo a la constatación de nuestra mortalidad, Pessoa había seguido jugando con aquellas figuras imaginarias que, como niño solitario típico, él había creado». Como vemos el ensayista encuentra en la heteronimia una expresión del puer aeternus en la medida en que este no puede enfrentar la realidad directamente.

En el mismo ensayo, basado en cartas, Rivera se acerca al supuesto ocultamiento de Pessoa. Incluso, dirime la cuestión de si fue iniciado o no. Termina sentenciando: «La verdadera vía alquímica y el esoterismo tradicional le venían grandes a un adolescente intelectualmente curioso que prefería soñar a realizarse en el mundo». Sin embargo, es un hecho que Pessoa conoció a fondo el mundo de los iniciados que tenía al poeta por medium, por intermediario entre los mortales y las distintas esferas de la divinidad. El investigador obsesivo que es Rivera no flaquea en su empeño por darle vueltas al perfil psicológico de Pessoa, hasta concluir diciendo:

«Pessoa fue realmente –y esto es más extraordinario que todo lo que se le ha inventado– un caso límite o borderline. Se mantuvo durante años y años con un pie en la neurosis y el otro en la psicosis sin volverse loco. ¿Cómo logró esto? No sabemos. Quizás la única respuesta válida sea que se mantuvo en la cuerda floja con el objeto de escribir algunos de los poemas portugueses más bellos del siglo XX.»

En La muerte de los dioses Rivera recoge siete ensayos inéditos para el momento de publicación del título. Dos reincidencias ocurren en el libro: Juarroz y su poesía, Cavafy y su vida y obra. Y todos los textos están sentados sobre la indagación en la psicología profunda. Un buen ejemplo lo representa el ensayo «Enfermedad, muerte y transfiguración », donde nuestro ensayista teje una red de conjeturas y azares fascinantes, a partir de unos hechos capitales en la vida de Jorge Luis Borges. Rivera relaciona estos hechos con la llamada «Crisis de la mitad de la vida» y nos lleva de la mano por los estudios más recientes sobre esta etapa vital. Urde relaciones entre el suicidio de Lugones (maestro de Borges), la muerte del

padre del poeta y un accidente que sufrió y que lo llevó al borde de la muerte. Todo esto ocurrió cuando el autor de Ficciones contaba treinta y ocho años. Así es como Rivera halla en sus pesquisas noticias que abonan su tesis: este período de grandes convulsiones psicológicas es, también, una oportunidad para renacer, para iniciar el trote por otros caminos.

En este título el ensayista profundiza aún más en uno de sus centros temáticos: la naturaleza psicológica del creador, las influencias externas al acto creador, los motivos que llevan a alguien a emprender el camino del artista. El buceo en las aguas profundas no cesa. ¿Si no qué significa un texto como «La muerte de los dioses» donde se nos invita a repasar la crisis del dios patriarcal y único y se nos sugiere abrir las puertas de la casa politeísta? Este tema que, prácticamente, ha determinado el siglo XX desde que Nietzsche decreta la muerte de Dios, no es ajeno a la insaciable curiosidad de nuestro autor.

Llegamos a La búsqueda sin fin (1993) donde, si hacemos una lectura inversa al orden propuesto en el índice, encontramos que se recoge completo el título anterior y se le suma al capítulo («Todo está lleno de dioses») una aproximación entusiasmada a José Bianco y los prólogos a las traducciones de Eugenio de Andrade y Kenneth White. Además rescata un texto de su segundo libro intitulado El camino hacia sí mismo que, evidentemente, se afilia perfectamente al tema capitular. La segunda sección («Botellas al mar») comprende ocho notas sobre obras de autores venezolanos que despertaron su interés. Antonia Palacios, Juan Liscano, Oswaldo Trejo, Luis Alberto Crespo, José Rafael Lovera, Oscar Rodríguez Ortiz, Miguel Gomes y quien esto escribe, fueron objeto de la perspicacia y la meticulosidad del investigador. El primer capítulo («Semillas literarias») encierra varias claves indispensables para la comprensión del edificio riveriano. Desde el prólogo comienzan las revelaciones:

«¿Qué buscaba entonces? ¿Qué busco hoy? No lo sé a ciencia cierta. Conocimientos, tal vez muchos conocimientos, al principio. A partir de un momento dado, digamos a partir de los treinta años, cierta sabiduría. La búsqueda no tiene una meta preestablecida

intelectualmente. Buscaba, me imagino, así lo veo ahora, llegar a ser yo mismo.»

Esta última frase ilumina buena parte del camino andado. ¿Qué son si no una búsqueda de sí mismo, las aproximaciones a Lowry, Pessoa, Cavafy, Borges, Kafka Hesse? ¿Acaso no desentraña sus propias razones profundas quien rastrea a fondo las de los otros? ¿Ver el alma de los demás no es trata de mirar la propia? En el trabajo «De ensayos y fragmentos» asistimos a una definición de la tarea. Leamos:

«No sería aventurado afirmar, por lo tanto que el ensayo, género híbrido por excelencia, centauro de los géneros como creo recordar que lo llamó Alfonso Reyes, nace de ese deseo, tan humano, de poder servir a dos amos, como dicen los italianos, o, como reza nuestro refrán, de poder estar en misa y repicando.»

¿Qué quiere decir Rivera? Más adelante nos lo aclara:

«El ensayo, hoy más que nunca, sigue siendo fiel a sí mismo, sigue hallando una justificación, sigue encontrándose a mitad de camino entre la contingencia del discurso narrativo y la severidad del discurso filosófico o científico.»

Al final de este capítulo de tintes autobiográficos está un ensayo que el propio Rivera califica como «un ensayo autobiográfico que me retrata fielmente». Se titula «De libros y bibliotecas» y, realmente, lo retrata. Echando mano de un recurso muy suyo, Rivera habla a través de otro. Esta vez escoge a un personaje que lo repele: Peter Kien, de la novela Auto de fe de Elías Canetti. Este personaje afirma: «La mejor definición de patria es biblioteca». Allí está Rivera, un hombre de libros que fue feliz en la biblioteca de la

Universidad de Berkeley y que, después del encantamiento inicial, concluye, en relación con la función de los libros: «la de servir de guías para la vida aquí y ahora, la de mezclarse armoniosamente con la vida y no la de sustituir a la vida, la de anularla».

Buscarse a sí mismo, pendular entre la palabra y el silencio, crear una vasta red de vasos comunicantes (una suerte de hidrología literaria) ha sido el camino de este lector, de este devoto de la escritura.

En los humores de la poesía

La poesía es aún para nosotros un dominio de lo oscuro, pero el poeta ansía para sí claridad, también, para los otros.

Hanni Ossott

José Antonio Ramos Sucre: máscaras en una isla enigmática

a Luis Castro Leiva

In memoriam

Estamos frente a la obra más leída y comentada de los últimos tiempos. La generación de los años sesenta es la que toma la poesía de Ramos Sucre para sí, la relee, la hace propia, y la coloca en el punto más alto de nuestra literatura. Antes, es justo decirlo, algunos críticos habían advertido la importancia de su obra, pero se habían detenido más en las adyacencias de la personalidad y la amistad que en la hondura de su palabra. Pedro Sotillo, Luis Correa, Enrique Bernardo Núñez, Fernando Paz Castillo, Carlos Augusto León, Julián Padrón, Augusto Mijares, son algunos de los que señalaron el valor de su escritura.

El aluvión crítico que se inclina sobre su obra no descarta a algunos poetas que excepcionalmente ejercen el ensayo, además de que no siempre la admiración se manifiesta en el ensayo: la sola huella de su poesía en la de otros es expresión de un homenaje. Es el caso de Los cuadernos del destierro de Rafael Cadenas o de prácticamente todo el trabajo poético de Francisco Pérez Perdomo. Y tampoco es exclusiva de la generación del sesenta el afán de relectura de su obra: ha continuado en promociones posteriores con tanto o mayor énfasis que antes. Los nombres, de la generación de los sesenta: Guillermo Sucre, Francisco Rivera, Eugenio Montejo, Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdomo, Jesús Sanoja Hernández, José Balza, Oscar Sambrano Urdaneta, Gustavo Luis Carrera y el del escritor argentino Tomás Eloy Martínez, son indispensables para la comprensión de la obra del cumanés, así como las lecturas más recientes de Alba Rosa Hernández Bossio, Cristian Álvarez Arocha y Ana María del Ré, entre otros. De modo que el estudio de la poesía de Ramos Sucre es también el estudio del despertar de la crítica

que, con todo y las excepciones que señalamos al principio, no había reparado en la rica insularidad de su obra, y con demasiada frecuencia divagaba imantada por la extraña personalidad del poeta, desconcertada frente a una obra que no calzaba en los cánones de la Vanguardia y que, para colmo, era en prosa, y hasta algunos distraídos antólogos y estudiosos incurrían en el desafuero de no considerarla poesía.

José Antonio Primo Feliciano Ramos Sucre nace en Cumaná, el 9 de junio de 1890, en un hogar de los que antes se denominaban de «gente decente», esto es: familias con raíces en la historia nacional, un transcurrir sin grandes bienes de fortuna, pero tampoco cercano a la pobreza; códigos de conducta regidos por una moral católica, aunque matizados por la laxitud que estos códigos han presentado históricamente en Venezuela. Por la rama de los Sucre, es pariente del Gran Mariscal de Ayacucho, Antonio José de Sucre.

En la línea familiar es el tercero, ya que el primero, también llamado José Antonio, fallece a los dos meses de nacido; la segunda, Trina, nace en 1889. A José Antonio le siguen: Miguel (1892), Luis (1894), Lorenzo (1898) su hermano más cercano en el afecto, María del Carmen (1899) que fallece a los dos años, Carmen (1902) que al nacer se le adjudica el nombre de su hermana recién muerta. Sus padres responden a los nombres de: Jerónimo Ramos Martínez y Rita Sucre Mora de Ramos.

Su vida puede dividirse en dos etapas: una primera que se inicia con su nacimiento (1890) y concluye con su venida a Caracas (1911) y una segunda que se inicia en esta misma fecha y termina con su muerte en Ginebra (1930).

En la primera etapa, además de sus años iniciales de formación, se encuentran los hechos psicológicos determinantes de su personalidad. A los cinco años lo encontramos inscrito en la escuela de Jacinto Alarcón, en Cumaná, pero a los diez tiene lugar, para bien y para mal, un hecho determinante: se va con su tío, el padre Ramos, a vivir en Carúpano. En casa del tío, cura y vicario del pueblo, vive José Antonio, mientras su educación se completa en el Colegio Santa Rosa, de José Jesús Martínez Mata. Sus días transcurren en el encierro que prescribe el pariente, interesado especialmente en la formación latinista de su sobrino. Antes dije

para bien y para mal. Con ello quería señalar que si bien en la formación de Ramos Sucre la vinculación con el padre Ramos fue benéfica, por otra parte es posible que para su psique la huella de aquellos años haya sido nefasta e irreversible. En una carta fechada el 25 de octubre de 1929 y dirigida a su hermano Lorenzo, a menos de un año de su muerte, haciendo un repaso de las circunstancias principales de su vida, se detiene en estos años clave, y dice:

«Tú sabes que la escasa resistencia que ofrezco a las enfermedades no viene sino de un sistema nervioso destruido por los infinitos desagrados, discusiones, maldiciones, desesperaciones y estrangulaciones que me afligieron.

»Carúpano fue un encierro. El padre Ramos ignoraba por completo el miramiento que se debe a un niño. Incurría en una severidad estúpida por causas baladíes. De allí el ningún afecto que siento por él. Yo pasaba días y días sin salir a la calle y me asaltaban entonces accesos de desesperación y permanecía horas llorando y riendo al mismo tiempo. Yo odio a las personas encargadas de criarme. No acudí a papá por miedo. El P. Ramos era una eminencia y yo no era nadie, sino un niño mal humorado. La humanidad bestial no veía que el mal humor venía de la desesperación del encierro y de no tener a quién acudir. Yo temía a papá, quien era atento con Trinita y no conmigo. Ya ves cómo se vino elaborando mi desgracia. Suponte que yo era regañado por el Padre Ramos y regañado por la plasta de mierda de Martínez Mata porque retozaba con los niños de mi edad, a los once años, en la Plaza de Santa Rosa. Es decir, yo era regañado por un acto impuesto por la pedagogía anglosajona hace tres siglos y defendido celosamente por la policía anglosajona. Habla con personas que conozcan Inglaterra y los Estados Unidos.

»Al salir de ese presidio de Carúpano, circuito del infierno dantesco, pude salir a la calle, pero la tiranía era más severa aunque de nueva forma. Incurría en el enojo de Rita Sucre (se refiere a su madre) por actos de falta de atención o de fatiga de la atención y estas escenas

eran tremendas y duraban meses. No podía aplacarla a pesar de mi docilidad nativa. Yo me creía obligado a dar el ejemplo de la honestidad y sólo conseguí ser un hipócrita, un mentiroso.»

Es en esta carta, acaso la más importante que escribió, donde hace gala de una seguridad asombrosa en cuanto al valor de su obra. Justo después del párrafo que acabo de citar, afirma:

«Creo en la potencia de mi facultad lírica. Sé muy bien que he creado una obra inmortal y que siquiera el triste consuelo de la gloria me recompensará de tantos dolores.»

El abandono del infierno carupanero ocurre cuando José Antonio cuenta trece años, y la causa es la muerte del padre Ramos, quien fallece ya viejo y fatigado. La muerte rondaba alrededor de Ramos Sucre: un año antes había fallecido su padre, de manera repentina e inesperada, de modo que se ve obligado a regresar a Cumaná, al seno de un hogar azotado por la orfandad, donde una mujer de apenas treinta y dos años batalla con la viudez y seis hijos menores, nada menos.

A los catorce años lo hallamos en el Colegio Nacional de Cumaná, y a los dieciseis su interés por las lenguas toma cuerpo definitivo: estudia por su cuenta el inglés, el francés, el italiano, y se enfrasca en la comprensión del alemán, siempre con el diccionario en una mano y los manuales de Eduardo Benot en la otra. Hacia el final de su vida, en los consejos que le da a su hermano Lorenzo, afirma:

«Cada palabra inglesa se aprende con su pronunciación y acentuación, según la trae el diccionario de Cuyás. Las palabras se aprenden del castellano para el idioma extranjero: pan es bread, y no bread es pan. Hay que educar el oído leyendo inglés en voz alta. Me parece que el maestro americano o inglés nativo debe buscarse

después de saber el método de Benot.»

Por el escrutinio minucioso de sus ojos pasan, también, las novelas de Walter Scott y las de Alejandro Dumas, mientras avanza en sus estudios de bachillerato.

En 1910, se gradúa de bachiller en Cumaná; tiene veinte años, y entre sus compañeros de graduación se encuentra el amigo fraterno: Cruz Salmerón Acosta, con quien la lectura ha sido también un diálogo con el condiscípulo. Y es precisamente Salmerón el que lo invita a mudarse a Caracas, ciudad a la que este ya se ha trasladado con el objeto de continuar sus estudios. Así lo confirma el propio testimonio de su madre: «Un día José Antonio dijo que Salmerón lo había mandado a llamar porque con lo que le enviaba don Antonio, su padre, le alcanzaba para vivir y le sobraba como para que José Antonio se fuera».

Esta segunda y última etapa de su vida ocurre casi en su totalidad en Caracas. Su primer destino es una pensión entre las esquinas de Camejo a Santa Teresa, adonde acostumbraban alojarse los cumaneses. Espera la apertura de la universidad para inscribirse en la Facultad de Derecho. Mientras tanto alcanza el cargo de profesor en el Colegio Sucre y se relaciona con sus contemporáneos en aquella ágora que fue la Plaza Bolívar de la capital. Ya escribe, ya traduce, pero no es sino al año siguiente cuando sus primeros textos comienzan a publicarse en los diarios y revistas de la época. De aquel 1912 es una nota que anuncia una actitud; me refiero a «Ideas dispersas sobre Fausto», allí dice:

«La mayor parte de las obras maestras lo son de oscuridad y su lectura ordinariamente no aumenta la noción que de oídas habíamos adquirido acerca de ellas. Es natural que las enseñanzas de los genios sean enigmas; a nadie extraña que el caudal de agua caído desde muy alto sobre la tierra, la hiera profundamente y se envuelva en nieblas evanescentes. Con razón ha dicho alguien que lo claro es generalmente vulgar o que lo bello se presenta ataviado de una oscuridad y misterio que a unos causa inquietud, a otros

respeto.»

En 1913, ante la universidad nuevamente cerrada por la tiranía del general Gómez, da clases en el Liceo Caracas, el mismo que dirige Rómulo Gallegos, y también se presenta a un concurso para optar por las cátedras de Historia y Geografía Universal y de Venezuela en la Escuela Nacional de Maestros, con un resultado satisfactorio. Pero este año una espina se incrusta en el ojo de sus afectos: a su entrañable amigo Salmerón le diagnostican lepra y, con plomo en el ala, regresa a Araya. Muere varios años después (1929), a los treinta y siete, viendo pasar los días desde su casa de Manicuare y redactando unos sonetos tan hermosos como ajustados, tan serenos como dolorosos. De su obra brevísima, la crítica señala con aplausos el poema «Azul»:

Azul de aquella cumbre tan lejana!

Hacia la cual mi pensamiento vuela

Bajo la paz azul de la montaña,

Color que tantas cosas me revela!

En 1914, la madre y los hermanos deciden trasladarse a Caracas, y a tal efecto adquieren una casa en La Pastora. Allí convive con ellos José Antonio, pero al cabo de un tiempo opta por regresar a una pensión y continuar con su vida íngrima. En este año es nombrado traductor e intérprete en la Cancillería, y ya sus colaboraciones en periódicos y revistas son constantes. Su nombre se va haciendo tan familiar como enigmáticos sus textos.

En 1917 se gradúa de abogado y al año siguiente está ejerciendo como juez, tarea que Guillermo Sucre señala que desempeñó «con sabiduría y rectitud», aunque haya sido de manera accidental. Para entonces, ya su figura va tomando los ribetes del incomprendido, del solitario. Carlos Augusto León en su ensayo sobre la vida y obra

del poeta, «Las piedras mágicas», afirmaba: «Había misterio en torno a su persona. Se sentía algún silencioso tormento en su vida solitaria». Ya entonces las interpretaciones que se hacían sobre su obra estaban teñidas por el equívoco que producía su personalidad ermitaña. El propio ensayo interpretativo de León contribuyó con el entuerto de creer que la búsqueda de paisajes históricos en Ramos Sucre era una estrategia evasiva, frente a la aspereza de la realidad: «Golpeado por sí mismo, por el duro ambiente, miró hacia los tiempos idos. Era una forma de evadirse, una forma de olvidar, el pensar en aquellos tiempos, el reconstruir sus hombres y sus cosas». Y fue esta fácil interpretación la que prevaleció, y aún prevalece en algunos lectores desarmados, a partir de las primeras lecturas de la obra del cumanés. A ello contribuyó, también, el propio Ramos Sucre con las claves que daba en sus textos principales, como aquella que está en el Preludio de La torre de Timón:

«Yo quisiera estar entre vacías tinieblas, porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos y la vida me aflige, impertinente amada que me cuenta amarguras.»

Estas claves, sí son tomadas como confesiones románticas y nada más, pues hacen de la obra del poeta el alarido de un maldito, de un escarnecido, pero si son interpretadas bajo la luz de las máscaras que el poeta cultivó hasta el cansancio, si son leídas con la ironía que el propio poeta interponía entre la realidad y su persona, pues cobran otro sentido, un sentido muy distinto, más pessoano, más dramatúrgico, más impersonal. Fue precisamente esta lectura (la de las máscaras, la impersonal) la que comienza a hacer la generación de los sesenta; las anteriores leyeron sus libros sin distancia, tomándoselos con la gravedad de los ingenuos que creen que la literatura para ser verdadera tiene que ser cierta, tiene que ser confesional.

El insomnio comienza a posesionarse de Ramos Sucre: es una suerte de tirano que lo acompaña en las horas más impropias. Decide recoger en libro lo que ha venido publicando en el espacio hemerográfico y publica Trizas de papel (1921), un conjunto que

anuncia una voz singularísima, pero que todavía se mueve dando traspiés, titubeando. De hecho, la mayoría de los textos que componen este libro son luego trabajados por el autor, modificados, reescritos bajo la conciencia de que aquel conjunto primerizo no da cuenta de sus potencias. Tiempo después, publica una plaquette bajo el título Sobre las huellas de Humboldt (1923), donde se manifiestan sus dotes ensayísticas, aunque en el intento también asoma una traición: el cuidado del lenguaje sobrepasa las necesidades esclarecedoras del ensayo: ya algo inusual, algo inquietante se expresa en sus páginas. Si es un ensayo, también es la negación de este: va más allá, se acerca a la casa enigmática del poema, que desde «Ideas dispersas sobre Fausto» viene asediándolo. Tanto Trizas de papel como Sobre las huellas de Humboldt, más alrededor de cincuenta textos nuevos, van a integrar La Torre de Timón (1925), obra que a los efectos de la publicación de sus Obras Completas hace desaparecer a las anteriores.

Antes, entre 1921 y 1924, su hermano Lorenzo manifiesta interés por su propia formación y Ramos Sucre redacta unos consejos, que a la postre, han sido reveladores de sus gustos y de sus lecturas. Le recomienda, en una carta fechada el 24 de marzo de 1921:

«La Ilíada, La Odisea, Plutarco y Virgilio, El Edda o sea la Mitología escandinava (este último libro te lo consigue Francois Jarrin, Rue des Ecoles 48 o J. Gamber, Rue Danton 7), la Divina Comedia, Orlando Furioso por Ariosto, Don Quijote en español, el Fausto de Goethe, el Telémaco, las Mil y una Noches.

»Leer, aunque no los tengas:

»Teatro inglés (Shakespeare), Teatro español (Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Alarcón) Teatro griego (Esquilo, Sófocles, Eurípides), Teatro francés (Moliere, Racine y Cornielle). Con leer algún drama de cada autor te basta.

»Te basta leer algún ejemplar de cada tipo de novela: Novela picaresca (Gil Blas). Novela de casualidades inverosímiles (Tres Mosqueteros). Novela histórica (Walter Scott). Novela típica de Inglaterra (Dickens, Jorge Elliot que es mujer). Novela típica de

Francia (Balzac). Novela típica de Rusia (Dostoyevsky). Novela típica de España Moderna (Galdós, Pedro Antonio de Alarcón, el dramático es Ruiz de Alarcón).

»Los mejores manuales de historia universal son los de Duruy, y la mejor historia de Venezuela es la de Baralt que debes tener propia. El día que hayas leído todo esto poseerás una cultura literaria enorme. Ya ves, no es necesario leer muchos libros, sino los libros característicos de cada nación y de cada época.»

Luego, en otra carta fechada en septiembre de 1924, dice:

«Escribir es cosa de mucha paciencia, y no debe omitirse un día. Se escribe todos los días, sin excepción. Para escribir bien es necesario saber de memoria el mayor número de palabras y de frases castizas. Te repito que debes escoger un escritor como maestro, yo te recomiendo a Baralt y a Ricardo León. Más al primero.»

Curiosamente, en esta lista no abundan las lecturas de poesía. La formación de Ramos Sucre responde más a la sed del que quiere hacerse de una cultura clásica que al lector de versos. Abundan, eso sí, las lecturas de temas históricos, de teatro y de novela, el relato es prácticamente ignorado y, curiosamente, el ensayo es poco frecuentado, al menos en esta lista que, hagamos la salvedad, no tiene por qué haber sido completa ni exhaustiva y, además, fue hecha pensando en un lector que se inicia, de modo que podría ser que algunas obras hayan quedado en el tintero del cumanés.

No hace mención de la obra de los poetas románticos alemanes e ingleses que, seguramente, frecuentó; tampoco alude a la poesía de Baudelaire ni a la de Rimbaud, ni a la de Mallarmé y los simbolistas, autores todos que seguramente leyó. De hecho, la filiación romántica de su poesía es evidente, así como cierta elegancia propia del mejor Modernismo. Más aún, después de un ensayo de Eugenio Montejo, «Aproximación a Ramos Sucre»,

publicado en 1974, ha quedado claro el origen de la poesía en prosa de nuestro autor. Afirma Montejo:

«Se atribuye al celebrado Gaspard de la Nuit, de Aloysius Bertrand, aparecido en edición póstuma hacia 1842, la introducción del poema en prosa tal y como iría a imponerse desde finales del pasado siglo. Bertrand murió desconocido, a los 34 años, y su obra le fue rechazada en vida por un editor cuyo nombre ya nadie retiene. Su libro porta este subtítulo: Fantasías a la manera de Rembrandt y de Callot, con lo cual ilustra la inspiración plástica de su propósito y la tentativa romántica en la cual persistiera.»

Está claro que es en este libro en el que se intenta una nueva estructura formal para la poesía, y también se hace evidente que los continuadores de este camino abierto por Bertrand le rindieron el tributo debido, y Ramos Sucre no desconocía estas obras. Aunque le tenía sin cuidado si su obra respondía a los cánones del Romanticismo o del Modernismo o, incluso, de la Vanguardia, como ha querido ver un sector de la crítica en los aforismos que componen «Granizada», publicados en la revista Elite y en La Universidad, entre 1925 y 1929, y después no recogidos en libro alguno. Lo que sí es un exabrupto es considerar a Ramos Sucre un autor surrealista, como lo hace Stefan Baciu en su Antología de la poesía surrealista latinoamericana (1974), inclusión que no se justifica de ninguna manera, a menos que se hallen rasgos que anuncian el surrealismo en sus poemas, pero no parece este el caso. El primer manifiesto surrealista de André Bretón fue publicado en 1924 y Trizas de papel, en 1921, y ya sabemos que todos los textos de este libro, modificados algunos, van a integrar, junto con los nuevos, la edición de La Torre de Timón, en 1925. Lo que sí resulta absolutamente cierto es que Ramos Sucre es el primer poeta venezolano que cultiva el poema en prosa, y lo hace al mismo tiempo que Salustio González Rincones. Es curioso: ambos escriben poemas en prosa, formato que ha podido tenerse por vanguardista en la medida en que desconocía el verso rimado, y sin embargo, la vanguardia de entonces no los reconoce como tales, sino que por el contrario le parece que cultivan formas superadas, cuando en

Venezuela ni siquiera llegaron a cultivarse ni en el siglo XIX, ni el XX que comenzaba.

No es aventurado afirmar que entre los años 1923 y 1930 la obra de Ramos Sucre cristaliza. Los años de lectura, de formación, de afán con el manejo de las lenguas que se propuso comprender, finalmente alcanzan el punto de lenguaje que el autor buscaba: es como si sus años anteriores, incluso los del terrible encierro carupanero, hubiesen sido pasos en su camino hacia la excelencia de su escritura. El afinamiento de sus instrumentos y la exactitud en el uso de sus recursos alcanza plenitud a partir de La Torre de Timón. Ya en este libro advierte Fernando Paz Castillo la supresión del vocablo que, afirma: «Dije que era un temperamento maniático y bien a las claras se advierte: en ninguno de su poemas aparece la palabra que». Años después, Francisco Rivera, en su libro Entre el silencio y la palabra (1986), aventura una tesis jungiana sobre la supresión aludida e, incluso, llega a darle nombre a la operación mutiladora de Ramos Sucre: liponimia, «supresión de una palabra determinada», para luego afirmar:

«La liponimia, especialmente cuando implica la eliminación sistemática de un pronombre de alta frecuencia, es una autocensura y una automutilación, formalmente (lingüísticamente) hablando. ¿Por qué se impuso Ramos Sucre esta terrible tarea? Quizá en nombre de la impersonalidad buscada; posiblemente como consecuencia final, ineluctable, del acto de «entregarse totalmente al trabajo por hacer», como dice Eliot.»

Estas preguntas de Rivera son más que pertinentes, centrales. Ya vimos cómo en los consejos a su hermano la severidad preside sus palabras, pero aún no nos hemos detenido en su enigmática vida afectiva: nunca contrajo matrimonio, nadie da testimonio de algún amor, ni el propio autor lo refiere. Su vida en este aspecto es un misterio para quienes intenten un ensayo biográfico, pero sin la menor duda que allí duerme una cifra que espera que alguien la despierte, no por una curiosidad malsana sino para develar algunas de las operaciones de su psique, si es que esto es posible, y alcanzar

una mayor comprensión de las causas de su procesos literarios.

Si bien por una parte la tesis de Rivera, de la búsqueda de la impersonalidad en la supresión del que, es lingüísticamente probable, no es menos cierto que toda mutilación lingüística podría ser metáfora de mutilaciones de orden afectivo o, por lo menos, la mutilación podría ser un acto inconciente que se repite en doloroso homenaje a las propias mutilaciones que le fueron infligidas en la infancia. En cualquier caso, el tema es apasionante y la tarea de supresión del que no puede ser vista como «una rareza, una manía» de Ramos Sucre y nada más. Por el contrario, resulta infinitamente más elocuente de procesos interiores, que muchas otras «rarezas» señaladas por sus biógrafos.

Todo indica que una faceta de la personalidad de Ramos Sucre no logró desarrollarse. Me refiero a la faceta afectiva, a la del encuentro con el otro en el campo de la intimidad amatoria y, de hecho, el propio autor no hace alusiones a su vida privada, guiado por aquel consejo a su hermano Lorenzo según el cual:

«Nunca, en lo que se diga, haga o escriba, se debe llamar la atención. En este principio se fundan todas las virtudes sociales.»

Tampoco es justa la calificación de misántropo o de misógino que le fue endilgada y de la cual se defiende en la última carta que escribió, cinco días antes de morir, dirigida a Dolores Emilia Madriz:

«Te ruego que no permitas la leyenda de que soy antropófago y salvaje y enemigo de la humanidad y de la mujer. Esa leyenda es obra de mis enemigos. Tú sabes que, al contrario, soy muy accesible, muy indulgente y jamás he lastimado a una mujer.»

Pregunto: ¿acaso el que suprimido no puede ser metáfora simbólica

de otro que, igualmente suprimido en la personalidad del autor? ¿No puede ser un mensaje simbólico de una personalidad que padece un desequilibrio entre el hiperdesarrollo de sus facultades mentales y el hipodesarrollo de sus facultades amatorias?

La vida de Ramos Sucre va en camino de su propia precipitación: escribe sin cesar, acude puntual a la Cancillería y regresa a la pensión a leer. A su paso, sigue tejiéndose la leyenda sobre su carácter huraño. En 1928, los vanguardistas que van a publicar el único número de la revista Válvula lo invitan a colaborar. Los mayores, que no celebran la aparición de aquellos muchachos, le reprochan que haya entregado un poema para la publicación, pero los muchachos, por otra parte, no advierten del todo la importancia de su obra. Entre dos mundos, sin los lectores capaces de comprender el proyecto modernísimo de su escritura enmascarada, siguen transcurriendo los días caraqueños del poeta. Ya el insomnio es un perro que le ha mordido el tobillo y no lo suelta.

Como en una ópera que avanza hacia su desenlace dramático, 1929 se estampa en sus días como el inicio del crescendo. Comienza a temer por sus facultades mentales, minado por el fuego nocturno que no lo deja dormir, y se va dibujando un proyecto en su futuro: va a ser designado Cónsul en Ginebra, desde allí podrá hacerse tratar en el Instituto Tropical de Hamburgo, pero antes sus libros van a ser dados a la imprenta. Afirma:

«El desequilibrio de mis nervios es un horror y sólo el miedo me ha detenido ante el umbral del suicidio. Uno no hace lo que quiere sino lo que le permiten las circunstancias de herencia, educación, salud o enfermedad corporal.»

Tanto El cielo de esmalte como Las formas del fuego llegan a manos de sus lectores acercándose la navidad. El 1 de diciembre se embarca con rumbo a Italia y llega a mediados de mes. Inmediatamente, se traslada en tren hasta Ginebra, pero súbitamente corre hacia Hamburgo en busca de su esperanza. Hacia febrero de 1930 le dan de alta: la amibiasis ha sido curada, pero no

por ello los rigores del insomnio encuentran quien los mitigue. Opta por internarse de nuevo, pero esta vez lo hace en Merano, en el sanatorio Stephanie: busca el sosiego que se le ha perdido en quién sabe cuál vericueto de su laberinto. No lo encuentra. En marzo se le hace imperativo volver a Ginebra a encargarse del consulado, pero ya sus expectativas se han hecho cenizas. César Zumeta, embajador de Venezuela en París, y como tal regente del consulado ginebrino, envía a Caracas un telegrama escueto y terrible: «Ramos intentó suicidarse Veronal. Sigue mejor. Insistencia idea».

La dosis que ha ingerido lo ha debilitado y lo ha hecho desplomarse sobre el pavimento, pero no se lo ha llevado. Se repone en un hospital y a los días vuelve a sus labores diplomáticas. Entonces escribe su último poema, «Residuo»:

Yo decliné mi frente sobre el páramo de las revelaciones y del terror, donde no se atreve el rocío imparcial de la parábola.

Salí a una ciudad ilustre y las vírgenes cerraban su ventana al acento de mi laúd siniestro.

Una forma casta, de origen celeste, depositaba en mis cabellos su beso glacial. Acudía a través de mi sueño de proscrito, a mi cama de piedra, fosa de Job, abismo de colores de Leopardi. ¿Se habrán lastimado sus pies de azahar?

Un árbol, emisario de la tormenta, azota el horizonte con su rama desnuda en el curso del día monótono. Mi voz te ha ahuyentado de mi duro camino, ave procelaria, cenit de la cúpula del cielo.

Durante los meses de abril y mayo asume la resignación del autómata: cumple con puntualidad sus tareas diplomáticas y hasta manifiesta preocupación por la Asamblea de la Liga de las Naciones a la que debe asistir. Ya en junio, la tolerancia ha llegado a su

límite: el 7 escribe su última carta, a Dolores Emilia Madriz, afirma:

«Te advierto que mis dolores siguen tan crueles como cuando me consolabas en Caracas. Yo no me resigno a pasar el resto de mi vida ¡quién sabe cuántos años!, en la decadencia mental. Toda la máquina se ha desorganizado. Temo muchísimo perder la voluntad para el trabajo. Todavía me afeito diariamente. Apenas leo. Descubro en mí un cambio radical en el carácter. Pasado mañana cumplo cuarenta años y hace dos que no escribo ni una línea.»

El 9 de junio de 1930, fecha de su cumpleaños, ingiere otra vez una sobredosis de hipnóticos, y al día siguiente Zumeta despacha otro telegrama: «Nueva tentativa suicida Ramos Sucre. Este requiere tratamiento especial». Pero esta vez la dosis fue suficiente, el 13 de junio el insomnio finalmente ha doblegado a su víctima. El verano se cuela por los resquicios del hospital ginebrino, con su vaho bochornoso, mientras el tormento ha dejado de someterlo.

En su última carta sentencia:

«Los médicos de Europa no han descubierto qué es lo que me derriba. Yo supongo que son pesares acumulados. Tú sabes que mi cadena fue siempre muy corta y muy pesada. Nací en la casa donde todo está prohibido.»

El 25 de julio, después de un periplo largo, diplomático y burocrático, sus restos son enterrados en su Cumaná natal, la misma ciudad donde ha nacido, cuarenta años antes.

La poesía de Ramos Sucre, así como la de Salustio González Rincones, obligan a una relectura de la poesía venezolana, colocan sobre la mesa un racimo de preguntas y de paradojas. Mientras la crítica se empeña en la tarea de fijar los límites temporales entre el Romanticismo, el Modernismo y la Vanguardia, Ramos Sucre está

llevando a cabo la operación más moderna que pueda imaginarse, pero sus contemporáneos no pueden advertirlo: el ruido de su extraña personalidad, el equívoco al que fue afecto en su escritura, su aparente desvinculación de la historia patria, su desinterés por las corrientes literarias del momento, todo contribuye con la confusión. Entonces, era difícil ver que aquel poeta trabajaba con uno de los recursos más antiguos, y por ello más modernos, como es el de las máscaras; entonces, era difícil ver que en su buscada impersonalidad, su querida neutralidad, se le daba una estocada a los fuegos individualistas del Romanticismo y al oropel retórico del peor Modernismo; entonces, era difícil advertir que la poesía se enriquece en contacto con otros géneros, con otros discursos, con otras disciplinas; entonces, era difícil ver con claridad que el grito romántico, o su lamento paralelo, no son las únicas armas con las que el poeta trabaja su interioridad; entonces, era difícil advertir que en el enmascaramiento de Ramos Sucre, lejos de operarse un extrañamiento de la realidad, estaba en funcionamiento una crítica de esa realidad misma, por vías especulares, paródicas, irónicas y hasta humorísticas. Tampoco hubiera sido posible develar entonces la ironía de su periplo: buscó la impersonalidad, como le confiesa a su hermano Lorenzo en aquellos célebres consejos, pero el resultado fue exactamente el contrario: dejó una de las obras menos impersonales y neutras que se hayan escrito en hispanoamerica. Impersonal su discurso, alejado de las capillas de las corrientes literarias, pero de ninguna manera impersonal el resultado: cualquiera que lea un texto suyo sabe que es de su autoría, por más que él hubiese buscado que fuese de nadie. De tanto ponerse las máscaras, estas terminaron siendo nada frente a la potencia de su rostro oculto, vuelta a la ironía: el enmascarado permanente está desnudo. Sello de autor, personalísimo, escondido entre la multitud en un baile de máscaras. Buscando ser nadie se es alguien: hipérbole paradójica que traza su arco en cuarenta años de insomnio.

Andrés Eloy Blanco: mínimo mapa de coordenadas poéticas

A Karl Krispin

Andrés Eloy Blanco (1897-1955) publica su primer poemario, Tierras que me oyeron, en 1921, pero el inicio de su notoriedad tiene lugar con el Canto a España, en 1923, cuando apenas cuenta con veintiséis años. Es evidente que la precocidad de Blanco corre al lado de su reconocimiento público, y del ascenso sostenido hacia estratos legendarios de recordación colectiva, como ningún otro poeta nacional los ha alcanzado a lo largo del siglo XX. En las líneas que siguen anotamos al margen algunas observaciones sobre su obra poética, y la acompañamos en su desarrollo cronológico, aunque sea de manera sucinta.

Como sabemos, el Canto a España le valió al cumanés el premio del concurso auspiciado por la Real Academia Española de la Lengua, en la ciudad de Santander, a orillas del Cantábrico. El poeta viajó a España a recibirlo y meses después, a su regreso, fue recibido en el puerto de La Guaira como hoy en día se espera a los héroes deportivos. Pero si intentamos ver las cosas en su exacto nivel, debemos apuntar lo siguiente: más allá del natural regocijo que produjo un galardón internacional para un joven como Blanco, el Canto a España está muy lejos de la ruptura con estéticas anteriores que le atribuye Fernando Paz Castillo a la generación del 18. Es un poema modernista, pero incluso construido sobre un metro romántico, de modo que ni siquiera lo que algunos historiadores denominan la prevanguardia se anuncia en este canto. De modo que la importancia de este poema en el concierto hispanoamericano es mínima, no así en el contexto literario local, donde su significación viene a ser más política que poética. Y digo política en el sentido de que señala a un valor joven, que no elude manifestar sus opiniones sobre asuntos públicos, y que ya anuncia su voluntad de trabajar por un cambio en la sociedad venezolana. Por otra parte, no deja de

ser paradójico: un joven se consagra ante la mirada de sus contemporáneos porque triunfa con un poema de un tiempo histórico distinto, rigurosamente, al suyo, seguramente llevado por una genuina admiración por la poesía española, en particular la del 98.

De aquí en adelante, salvo en sus distracciones vanguardistas, el poeta se esmera en ser fiel a su devoción: pone en juego la tradición española y retoma el hilo de la lengua en su expresión popular. Hace suyas la copla, la décima y el romance, mientras prende velas en los altares de donde proviene el sustrato de su lírica: el romanticismo y el modernismo. Estas son, grosso modo, las operaciones poéticas que pone en movimiento con enorme eficiencia Andrés Eloy Blanco. Él mismo lo dice en unos de sus versos autobiográficos:

Bebí el último trago romántico

y el primer sorbo ultraísta.

Le faltó confesar sus brotes modernistas, presentes en el Canto a España que, por cierto, es un poema que al margen de lo propiamente estético revela una estrategia nada ingenua, sobre todo si tomamos en cuenta que está escrito para ganarse un premio en España: hace un elogio de lo español, ofrecimiento que no le costó nada, dado su confesado españolismo; pero también reduce lo indígena frente a lo español, cosa que ha debido sonarle a música celestial a los íberos y, probablemente, no significó un doblegamiento de los propios valores del poeta. Aclaro que el hecho de escribir el texto para enviarlo a concurso no desdice en nada de su factura, ni la intencionalidad atenta contra su validez. No será la primera ni la última vez que un escritor busque el reconocimiento de un galardón y escriba para lograrlo. Pero, también, hay que decirlo, la España que trabaja Blanco es la épica, la epidérmica más que la de las entrañas. No se trata de una relación espiritual de la españolidad sino de lo que un americano fervoroso vislumbra desde sus costas caribeñas.

No quiero decir que el Canto a España es una pieza superficial sin matizar la afirmación, sería injusto. Hay que considerar que el poeta que escribe jamás ha ido a la península, que ha bebido en las fuentes de su lírica, y que es un hombre muy joven, dotado, eso sí, de un desbordante talento para la musicalidad de la poesía. De allí que el Canto suene, y suene bien, de allí que esté bien tramado, pero también hay que decirlo, no se trata del gran poema que dividió la poesía venezolana, como alguna crítica ha afirmado. Los mayores aportes de Blanco son posteriores. No hay en él elementos que nos hagan pensar que estamos ante un texto innovador, ni siquiera es un canto de la profundidad romántica, o la densidad, que alcanza Pérez Bonalde en el Poema del Niágara. Pero, sin duda, ya en él están las claves que van a hacer en el futuro de la poesía de Blanco un prodigio de popularidad: el rescate gozoso de los español que hay en nosotros, en su expresión popular coplera, decimal y romancera, como dijimos antes.

No huelga apuntar que el fervor por la españolidad de Blanco no es impostado, es genuino, y el hecho de que no pueda hablar de la España profunda porque no ha vivido en ella, no quiere decir que la desconoce, que le es ajena su historia, que le son extraños sus datos fundamentales. Además, no es descabellado afirmar que Blanco enfoca sus catalejos en España desde el punto de su fascinación por la lengua, y de la comprensión de formar parte de una comunidad lingüística que, naturalmente, es una comunidad cultural e histórica.

Pero aquel joven abogado que ya ha conocido la notoriedad, gracias al galardón cantábrico, no se acomoda en sus muelles. En 1928 se suma a la rebelión estudiantil, y la osadía la paga con cárcel: La Rotunda y el Castillo de Puerto Cabello son los destinos que el general Gómez le tiene reservados. En 1933 lo confinan a la ciudad de Valera, en el estado Trujilllo, con la salud minada por las inclemencias de la prisión. Estos años serán decisivos para su obra: una vez muerto Gómez y recobrada la libertad, el poeta lleva consigo el dolor, las vejaciones más horrendas, la solidaridad del pueblo, y ya muchos de sus poemas celebérrimos escritos. De estos años surge Poda (1934), Barco de piedra (1937) y Baedecker 2000 (1938), el primero, como su nombre lo indica, surge de la propia criba a la que sometió su producción, y en este título están muchos

de sus poemas más reconocidos por los lectores. Los otros dos contienen buena parte de los intentos vanguardistas del poeta, y ya los próximos títulos, A un año de tu luz (1951) y Giraluna (1955) se publican después de un receso editorial que coincide, obviamente, con su febril actividad política. Son los años de la fundación del Partido Democrático Nacional (1936) y luego de Acción Democrática (1941), del golpe del 18 de octubre de 1945, y de la Asamblea Constituyente de la que es presidente (1946-1947). Son los años en que Rómulo Gallegos alcanza la presidencia y hace del poeta su Canciller (1948). Son los años, también, del exilio en Cuba, una vez derrocado militarmente el gobierno de Gallegos, y en México, que lo acogió con su generosidad proverbial. Fue allí, en la megalópolis hispanoamericana donde lo encontró la muerte agazapada en un automóvil que colisionó con otro, fatalmente.

En estos años de exilio y finales, Blanco abandona los furores vanguardistas y vuelve por sus fueros más castizos. El giro melódico, la metáfora marina y la arbórea, el elán popular, la gracia, el saludo criollista y cierto dejo romántico reconquistan el espacio del poema. Su poesía es, sin la menor duda, la más reconocida por el pueblo venezolano. Sus poemas han sido musicalizados y cantados, de la declamación de sus versos hacen gala los intérpretes. Si la poesía de Abigail Lozano y Domingo Ramón Hernández fueron moneda común durante el siglo XIX, y la de Andrés Mata entre los dos siglos, pues la de Blanco ha acompañado al pueblo en su travesía de modernización del país, en el paso de la Venezuela agraria y caudillista a la urbana y democrática.

Las causas de esta popularidad hay que buscarlas en las estructuras líricas que ya hemos señalado y, por supuesto, en una genuina asunción por parte del poeta de las vicisitudes cotidianas del venezolano. Sus poemas están trabajados con música, con humor, con el conspicuo humor que distingue a la gente de nuestra tierra; están forjados en perfecta sintonía con la sentimentalidad vernácula, pero sin un ápice de impostación. Si en su cocina literaria el lector, o el oyente, hallara un miligramo de impostación los rechazaría de inmediato. Legitimidad, veracidad, ritmo, comunión temática, son algunos de los ingredientes que han hecho de la poesía de Blanco una suerte de patrimonio comunitario. Sin

embargo, esta poesía no abre caminos estéticos, tampoco los cierra ni los agota, es como si en ella desembocaran varias corrientes con las que el pueblo se identifica por razones naturales: el romanticismo que se viene aclimatando en la psique nacional desde mediados del siglo XIX, cierto giro modernista que encontró aceptación rítmica fácilmente, y lo español que, sin duda, es determinante en su obra. No en balde el Canto a España con que inicié estos apuntes fue entonado al país peninsular, no a otro.

Permítanme unas reflexiones finales: con la obra poética de Blanco viene cometiéndose una injusticia de manera reiterada. La crítica de inspiración contraria a los postulados políticos de Acción Democrática la desdeña, sin valorarla; y los comentaristas cercanos a su partido no siempre saben ubicarla dentro de los cánones de la poesía, y confunden al hombre público, de excelsas virtudes como pocos ha habido, con la sustancia de su obra poética. Indefectiblemente, en cuanto homenaje se le rinde, se habla de su humor y sus virtudes ciudadanas, y siempre se invoca alguno de sus versos, pero el análisis de su obra poética queda para después, para un después que en la mayoría de los casos no llega. Por todo lo anterior es que me he animado a consignar estos apuntes, que intentan con franqueza ubicar su trabajo, aunque sea con trazos que persiguen establecer un mínimo mapa de sus coordenadas poéticas.

La humildad y la palabra

A Nelson Rivera

I

La vida de Jacinto Fombona Pachano comienza el 19 de mayo de 1901, en Caracas. Su madre, Ignacia Pachano Plaza, era hija del general Jacinto Regino Pachano, nacido en Coro: cerró filas en las tropas liberales y fue autor de una biografía del general Falcón. Su padre, Manuel Fombona Palacio, caraqueño, hijo de Evaristo Fombona, natural de Asturias. Don Evaristo fue el primer Fombona que llegó a Venezuela para quedarse: antes hizo escala de pocos años en la isla de Cuba. Los vínculos de Evaristo Fombona con España, en el mundo de las letras, fueron muy fuertes; mantenía permanente correspondencia con los escritores de la época. En la Academia que contribuyó a fundar, la Academia Venezolana de la Lengua, su hijo Manuel fungió de bibliotecario.

Jacinto Fombona Pachano nace en una casa signada por el ejercicio militar y el de las letras. Las armas y la pluma se diría en aquel entonces. En él desembocan dos tradiciones: la militar, por parte de madre, y la poética, por parte del padre, cosa que no deja de ser contradictoria, pues la poesía es un universo aparentemente más relacionado con lo femenino, y el poder, con lo masculino. En este caso, la realidad vino a desvirtuar los simples esquemas porque Ignacia Pachano si bien era una mujer recia, rigurosa, también fue una amante de la palabra. Muy cerca, también, un pariente cercano no fue hombre de ternuras: Rufino Blanco Fombona, nieto de don Evaristo, primo hermano de Jacinto Fombona Pachano y, como es común recordar, un excelente escritor y un hombre violento. De estas dos tradiciones familiares, militar y letrada, que como vemos no respondían a sus respectivos arquetipos, prevalecerá en Fombona

Pachano la tradición espiritual, pacífica y literaria: los usos del padre. Ello no deja de ser curioso porque Manuel Fombona Palacio muere en el año de 1903: contaba 46 años de edad y su hijo tenía 2 años. De allí que en una entrevista concedida a Luis Carlos Fajardo (pseudónimo de Carlos Eduardo Frías) para la revista Elite, en el año 1933, Fombona Pachano afirmara: «¿Infancia? Un recuerdo la llena íntegramente: el de mi madre, mi primer maestro y acaso uno de los mejores. Y había muerto mi padre, al que casi no tuve tiempo de conocer». No tuvo tiempo de conocer a su padre, quien fue, al igual que él, poeta (neoclásico y traductor de poetas latinos), hijo de Benigna Palacio Alfonzo, hija a su vez, de Manuel Palacio y Fajardo. Así, la infancia estuvo sellada por la presencia de la madre, por la conexión con la historia del país, por la influencia de la intuición materna que lo acercó a los libros e instauró en él la sensibilidad y la pasión por la palabra.

Ante la ausencia del padre, la figura masculina de la adolescencia y juventud viene a suplirla su tío Jacinto Regino Pachano a quien dedica «El canto de la madre y la universidad» con estas palabras: «A mi tío Jacinto R. Pachano, mi padre, mi hermano y mi amigo, ofrezco este poema que vivimos al calor de la sonrisa inolvidable» y también el poema «De la ausencia» con la expresión siguiente: «A Jacinto R. Pachano (In memoriam)». Dos poemas: el primero, en sus tiempos iniciales como poeta y, el segundo, en su último libro, ya muerto el tío. Jacinto R. Pachano fue un diplomático caballeroso, distinguido, jovial, educado en las cercanías de lo más refinado del poder sin haberlo aprovechado para cosa distinta a la generosidad. Su presencia, fundamental, fue para Fombona Pachano permanente. Vivían en una casa enfrente de la plaza Panteón su madre, el tío Jacinto y él. Allí nació y también allí pasó su infancia y parte de su juventud.

La infancia de Fombona Pachano debió ser de una determinante riqueza, de una cálida felicidad. Su poesía estuvo siempre alimentada por el tema de la niñez: «He sufrido diversas influencias en todos los órdenes. He modificado muchas veces mis puntos de vista, con inquietud, con mucha inquietud, pero honradamente. Nunca, sin embargo, he traicionado mi sentimiento inicial: la Infancia. Poesía e infancia son para mí una misma cosa»[16]. La Venezuela de principios de siglo estuvo caracterizada por la

presencia de un poder despótico, de un poder que residía, sin discrecionalidad alguna, en las manos del caudillo de turno. Bajo esta situación política y social, transcurren la infancia y la juventud de Fombona Pachano. Primero Castro y luego Gómez ejercen su incuestionable imperio. La realidad del país, para la época, no era propiamente alentadora. Sin embargo, un niño en la primera década de este siglo gozaba de la tranquilidad de una ciudad de escasos habitantes, de un urbanismo organizado, de las bondades de una comunidad pequeña. El mundo cultural, además de la luz fuerte que arrojaban los escritores de la generación de Cosmópolis y de El Cojo Ilustrado, estuvo influido por tres momentos muy importantes: Alborada, El Círculo de Bellas Artes y la revista Cultura. El año de 1909 apareció la revista Alborada con la consigna, muy apropiada para la época, de «Sustituir la noche por la aurora». Sus redactores fueron Rómulo Gallegos, Salustio González Rincones, Henrique Soublette, Julio Rosales y Julio Planchart. Coincide la aparición de esta revista con la transición de Castro a Gómez. Luego, en 1912, la revista Cultura y El Círculo de Bellas Artes. Este último tiene mayor significación para la biografía de Fombona Pachano porque si bien es cierto que en 1912 contaba 9 años, algunos de sus futuros compañeros de generación (1918) formaron parte de El Círculo (Fernando Paz Castillo, Enrique Planchart).

Mientras tanto, nuestro futuro poeta estudiaba en el Colegio de los Padres Franceses y, también, en el Colegio Muñoz Tébar. Es para su entrada en el bachillerato cuando su sensibilidad encuentra en las aulas del Liceo Caracas la presencia de Eduardo Arroyo Lameda, profesor de Literatura, de Luis Espelozín y de Rómulo Gallegos, profesor de Psicología. En ese entonces la vocación del poeta se había manifestado a través del teatro y del cuento:

«Cultivaba estos géneros, ingenuamente, sin aspiraciones de escritor. Entonces, era un empedernido lector de novelas policiales y mis producciones, por lo tanto, pertenecían a esta clase. Mi único móvil al escribir era el de vivir mis personajes y sus aventuras. Para esto, el teatro me ofrecía mejor perspectiva que la simple narración: la de encarnar al mismo tiempo mis personajes»[17].

Con Eduardo Arroyo Lameda la pasión informe comenzó a organizarse. Bajo su guía inició el estudio de autores españoles, franceses y clásicos latinos y griegos. También, para entonces (1916-17), el Modernismo estaba en el ambiente: Darío, Nervo y Lugones eran leídos profusamente. Así, aquel joven inclinado hacia las letras y cada vez más por la poesía fue buscando la compañía de los que se dedicaban a lo mismo. Para 1916, se reunían en la plaza Bolívar un grupo de jóvenes a conversar sobre poesía. A aquellas tertulias asistían: Luis Enrique Mármol, José Antonio Ramos Sucre, Andrés Eloy Blanco, Rodolfo Moleiro, Pedro Sotillo y José Antonio Calcaño. Siendo un poco menor que ellos, Jacinto Fombona entabló amistad con este grupo que con el tiempo fue identificado como la «Generación del 18» («Tuve noticias de la iniciación literaria de Jacinto Fombona Pachano por una carta que me escribió Enrique Planchart desde Valencia. Planchart me anunciaba que se había incorporado a nuestras tertulias de la plaza Bolívar un poeta joven de gran valor»)[18].

En el año 1916, la casa donde nació Fombona Pachano, la casa con zaguán y patio, con un granado en el medio, la casa donde estaba la biblioteca de su padre, con motivo de la muerte de su madre, fue desocupada. El tío Jacinto y el joven poeta se mudan unas casas más allá, siempre frente a la plaza Panteón. Contemporáneamente, sus amigos de la plaza Bolívar ya publicaban en los periódicos y esta circunstancia le abrió las puertas de la prensa a otros jóvenes que, como Fombona Pachano, comenzaban a escribir con los rigores de un oficio.

Para finales de 1917 los jóvenes de la plaza Bolívar comienzan a organizarse, a funcionar como un grupo. A ello contribuyó mucho Andrés Eloy Blanco organizando recitales y presentaciones públicas. Ya para 1918, se reunían en casa del pintor rumano Samys Mützner, quien fungía de promotor de las últimas corrientes del arte. Este año fue de radical importancia para la promoción de intelectuales de la que hablo: Andrés Eloy Blanco es laureado en los «Segundos Juegos Florales»; Enrique Planchart escribía sus Primeros poemas, Fernando Paz Castillo publicaba poco, reflexionaba y leía mucho; Luis Enrique Mármol escribía los poemas que después de su muerte (1926) fueron publicados con el título de La locura del otro. Todo un grupo de jóvenes trabajaba duro con la imaginación.

En los años siguientes ocurrieron las visitas al país de los poetas José Juan Tablada (1919), Carlos Pellicer (1920) y Villaespesa (1920). Para la llegada de este último encontramos a un Fombona Pachano de 17 años, ya experimentado en recitar, universitario y presentado en El Universal por Enrique Bernardo Núñez anotando: «Cincelando obra inédita y bella, entrándose firme por los caminos de una orientación triunfal»[19]. Villaespesa viene invitado por Juan Vicente Gómez con motivo de montar el drama, escrito por el poeta, sobre Bolívar. Es recibido en el Teatro Municipal con un recital donde intervienen Eloy González y Jacinto Fombona Pachano. Para cuando llega, un año antes de Villaespesa, el poeta mexicano Carlos Pellicer, ya el joven Jacinto forma parte de los líderes estudiantiles. Pellicer, a pesar de venir en funciones diplomáticas, tuvo oportunidad de relacionarse con los Centros de Estudiantes o, más bien, con las incipientes organizaciones estudiantiles. Se produjo un rico intercambio de opiniones entre la experiencia mexicana y la venezolana en estas actividades. Meses después, dando un discurso en nombre de los estudiantes de Venezuela con motivo del boicot contra los tranvías, Fombona Pachano conoce la cárcel. El gobierno sospechaba que detrás de la manifestación estudiantil estaba un grupo con intereses que iban más allá de la simple revuelta, un grupo clandestino:

«pues paralelamente a los Centros de Estudiantes, oficiales y permitidos, venía funcionando desde meses atrás un grupo, presidido de hecho por MZC, que conspiraba activamente, y estaba atento a utilizar ése o cualquier otro movimiento en un intento contra la tiranía de Gómez. En ese grupo colaboraban activamente M. A. Pulido Méndez, Alfonso Bortone, Rodolfo Moleiro, Jacinto Fombona Pachano, Domingo Ramón Castillo, el Tte. Alvarado[20].»

En el año de 1923 el país recibe la visita del poeta peruano José Santos Chocano, quien junto con los visitantes anteriores (Tablada, Pellicer y Villaespesa) formó un cuadro de influencias importantes para la Generación del 18 y para la posterior vanguardia poética. También, en este año, Julio Garmendia publica en El Universal un artículo sobre la poesía de Fombona Pachano; en él Don Julio

sabiamente apunta:

«La pobreza es maravillosa fuente de poesía para Jacinto Fombona Pachano y en la ternura reside el comunicativo encanto de sus versos, impregnados de una tranquila y dulce pobreza, como de alma enamorada de la existencia que toma en los suburbios un aire casi aldeano de muchachas ingenuas, de huertos olorosos, de chicos que juegan al frente de las puertas, de mendigos sentados en los quicios, con la mirada fija en las torres distantes[21].»

En 1923, Andrés Eloy Blanco (desde esos años y para siempre amigo entrañable del poeta) gana en España su conocidísimo premio por «El Canto a España».

Las primeras incursiones vanguardistas terminan por expresarse definitivamente en 1924, cuando Antonio Arráiz publica su poemario Áspero. Los antecedentes de este trabajo, considerado como acabado, están dados en los intentos de vanguardia de los poetas del 18, entre ellos en forma singular, al decir de Raúl Agudo Freites, el más significativo intento lo llevó a cabo: «de los pioneros de la vanguardia: Jacinto Fombona Pachano»[22].

Los años siguientes el poeta los dedica a sus estudios de Derecho, a la organización de la Federación de Estudiantes de Venezuela y, siempre, al cultivo de su vocación poética. Ya para 1927 la Federación de Estudiantes pasa de ser un proyecto a una realidad: el 15 de marzo de ese año se funda la FEV con Jacinto Fombona Pachano como Presidente; se gestaban entonces las fuerzas que un año después organizarían la Semana del Estudiante. Para diciembre de este año, Fombona obtiene su título de Abogado. Fue escogido por sus compañeros para leer el discurso de la promoción por graduarse. En este acto el poeta sorprende al público leyendo el poema «Canto de la madre y de la universidad». Era la primera vez que alguien discurría en verso. Tanto el hecho de leer un poema en vez de un discurso como el contenido del texto fueron un detonante en el grupo estudiantil:

Es humilde mi verso, pero rudo

como una mano encallecida

–mano de mi hermano el obrero,

que es la única mano limpia–

Una vez graduado, abandona la presidencia de la FEV y lo sucede en la dirección estudiantil el bachiller Raúl Leoni. Desde principios de año (1928) los estudiantes se dedican a organizar la Semana del Estudiante. Varios actos a lo largo de una semana iban a ocurrir para finalizar con la coronación de la reina de los estudiantes el día 6 de febrero. Fue coronada Beatriz I a quien Fombona Pachano leyó el «Canto a la reina de los estudiantes».

Y a tus pies mi musa democrática

va a decirte su canto;

mi musa, que tampoco acepta yugos,

va a cantar por tu pueblo y por tu reinado

La tarde del 6 de febrero Fombona Pachano estaba en el punto exacto de la mitad de su vida. Terminaba su etapa de estudiante y daba lectura pública a un poema que simbólicamente marcaba el fin de sus luchas estudiantiles y el fin de su poética vanguardista. De 1928 en adelante su vida fue otra.

II

Entre las candidatas a reina de los estudiantes figuraba Julieta Zuloaga Blanco, quien declinó su nominación. Era hermana de Armando Zuloaga Blanco, quien, como se sabe, formó parte de la célebre expedición-invasión del Falke en el año 1929. Él estuvo entre la veintena de hombres que desembarcó en Cumaná junto con el general Román Delgado Chalbaud. Allí encontraron la muerte, entre otros, el general y Zuloaga Blanco. Años después, Fombona Pachano evocaba la personalidad y la vida de su amigo Armando:

Entonces murió por ellos,

en un campo de no importa,

bajo un color no escogido[23]

Con Julieta, en 1930, el joven poeta y abogado va a casarse. Para entonces la oposición al régimen gomecista estaba bastante menguada: las fuerzas del 28 dormían en La Rotunda o en el exilio. Tan sólo una oposición desprovista de posibilidades exitosas, clandestina y débil, manifestaba, hasta donde era posible, su desacuerdo con el dictador. De esa oposición formaba parte Fombona Pachano. Desde su bufete de abogado alentaba, sin arriesgarse inútilmente, un pensamiento contrario a la situación imperante. Colaboraba con los periódicos y revistas más significativos de la época y preparaba su primer libro: Virajes, publicado en 1932 («su primer libro, es selección bastante rigurosa en que cristaliza toda una extensa labor creadora. Libro de compromiso entre diversas tendencias y formas expresivas, dominado por un imperativo de cambio -de ahí el título-, en él aparece, sin embargo, ya depurado y personal, el tono que dará singularidad a toda su poesía»)[24].

Por estos años, además, Fombona Pachano es electo Individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua (la institución que fundó, junto con otros, su abuelo don Evaristo Fombona). Contaba

con 31 años. Tiempo después decía en una entrevista:

«Cuando yo entré el año 32 a la Academia Venezolana de la Lengua una de las cosas por mí planteadas, y en la que me apoyaron Eloy G. González y Pedro Emilio Coll, fue precisamente la cuestión de la denominación de Real que llevaba la Academia, pues si éramos una República la denominación debía rezar simplemente: Correspondiente a la Academia de la Lengua Española»[25].

Guillermo Sucre, estudioso de la obra del poeta, atribuye lo reducido de la obra de Fombona Pachano a lo exigente que era consigo mismo: «signo, como veremos, de lucidez y de conciencia estética»[26], así dice Sucre al referirse a lo poco (tres libros) que el poeta publicó en vida. Todo esto explica por qué su producción anterior a Virajes, de 1916 a 1930, no fue publicada mientras el poeta vivía. Es sólo en sus Obras completas (Madrid, 1953) donde se incluyen los poemas anteriores a Virajes. Es así como la exigencia estética y la humildad provocan la circunstancia de publicar su primer libro cuando ya es un autor ampliamente conocido, al punto de recibir honores como el de entrar a formar parte de la Academia el mismo año de la publicación de su primer poemario.

En diciembre de 1935 ocurre un hecho capital para la historia de Venezuela: muere Juan Vicente Gómez. Es sucedido en la Presidencia de la República por otro militar andino: el general Eleazar López Contreras, quien para la fecha era Ministro de Guerra y Marina. El gobierno lopecista vino a significar para los venezolanos la posibilidad de vivir bajo un clima de mayor apertura, en todos los órdenes («Venezuela entró al siglo XX en el año 36», decía Mariano Picón Salas).

Fombona Pachano participó activamente en el gobierno de López Contreras: fue, durante ese período, Consejero de la Embajada de Venezuela en los Estados Unidos. El haber vivido cuatro años en Washington fue de radical importancia para su poesía. Es en la capital norteamericana, ante la inminencia de la guerra, donde el poeta escribe su segundo libro: Las torres desprevenidas que, para

muchos, es el mejor de toda su obra. Él mismo, refiriéndose a su poesía, decía: «Estos libros, más que libros, son antologías de poemas seleccionados que corresponden a diferentes épocas. Por eso de mis libros el que más estimo, por considerarlo obra de la madurez, es Las torres desprevenidas, todo él escrito en los EE.UU. ante la angustia de un mundo que se precipitaba en el caos de la guerra»[27].

La experiencia diplomática (vocación que manifestó desde los años en que estudiaba Derecho, cuando aprobó la cátedra de diplomacia organizada por Esteban Gil Borges) contribuyó a incitar en Fombona la necesidad de abordar el mundo de las relaciones internacionales de manera sistemática. De ahí, la abundantísima redacción de artículos publicados en la prensa que luego fueron escogidos en el tomo Prosa de sus Obras completas. Adquirió un conocimiento singular de la realidad norteamericana y de las organizaciones internacionales, así como de todas las estrategias y las claves que se esgrimían en el mundo en busca de la paz. Sobre este aspecto, el diplomático Fombona Pachano reflexionó y escribió mucho; era un interés que desde la adolescencia lo acompañaba. Así, el espíritu pacifista del poeta encontró, además del poema, el ensayo político para desarrollarse: el ensayo político, específicamente, atendiendo a lo nacional en relación con la problemática internacional.

Finaliza el gobierno de López Contreras en 1941 y comienza el del general Isaías Medina Angarita. Igualmente, finaliza la estadía de Fombona Pachano en Washington. Regresa al país con su familia. Regulariza sus colaboraciones con la prensa local: comentarios de libros y autores, opiniones sobre la situación política del momento. A la par, es nombrado Secretario de Gobierno del Estado Miranda y luego Presidente. Ya para el año de 1944 su pasión periodística se viene a materializar en la dirección de un diario de excepcional importancia: Ahora. Allí se mantiene durante un año ejerciendo el oficio de la amplitud, abriendo las páginas del periódico a las inquietudes emergentes del momento. Abandona el diario para fundar, junto a su entrañable amigo José Nucete Sardi, el semanario Diagonal. Corre el año de 1945 y la situación nacional lo precisa. Ante la enfermedad de Diógenes Escalante (persona sobre la que había un acuerdo nacional para suceder al general Medina) surge la

candidatura del Dr. Ángel Biaggini, se rompe el acuerdo y aparece, también, la candidatura del Ex-presidente López Contreras. Entre los respaldantes de ella, figuraba Jacinto Fombona Pachano. Luego, el resultado de esta situación es por todos conocido: el 18 de octubre de 1945. El apoyo del poeta a la candidatura de López Contreras, una vez roto el acuerdo (oposición- gobierno) no quiere decir que no suscribiera la tesis de las elecciones libres. La afinidad ideológica con su cercanísimo amigo Andrés Eloy Blanco y con Rómulo Betancourt venía desde los tiempos estudiantiles. Este último, con motivo de la muerte de Fombona Pachano, en carta dirigida a su viuda, expresaba: «Mucho admiré a Jacinto, como intelectual y hombre de letras, pero ahora lo admiraba por su entereza ciudadana. No era hombre para poner en subasta su nombre y su talento»[28].

En 1945, por tercera vez, el poeta decide publicar sus poemas. A través de las publicaciones del grupo Suma aparece una plaquette titulada Sonetos. Hasta aquí la publicación, en vida, de poemas organizados y presentados como conjunto. No cabe duda sobre la escrupulosidad y la conciencia del poeta; estas características lo distinguen definitivamente cuando corroboramos la infinita y prescindible publicación que han desplegado otros autores.

La totalidad de su obra poética se concreta con la escritura de los poemas que formarían Estelas. Estos fueron escritos entre 1939 y 1950, y nunca fueron publicados como libro. Los años posteriores a la edición de los Sonetos, encontramos a Fombona Pachano como Director General del Ministerio de Relaciones Exteriores, cuando el Ministro era el poeta Andrés Eloy Blanco. Las preocupaciones por la paz que se tradujeron en su interés por las relaciones internacionales, tenían con la ocupación del viceministro la posibilidad de expresarse. Las reflexiones del articulista tenían, ahora, la posibilidad de manifestarse en políticas concretas. La historia final del gobierno de Rómulo Gallegos es, por todos, conocida, y la suerte de éste fue la misma de sus más cercanos colaboradores. Sin embargo, a Fombona Pachano no le tocó el exilio, pero no se piense que por complaciente. Por el contrario, la primera voz que se alzó para condenar el derrocamiento del escritor fue la de Fombona. Unas declaraciones del poeta lo convirtieron en el primero en manifestar su oposición al régimen militar que se

estrenaba. Los años que siguen son de intenso trabajo literario. En 1950 afirmaba:

«En la actualidad preparo un poemario que se titulará Estelas y al que integran una serie de versos elegíacos. También me ocupo en preparar una colección completa de mis versos, con un sentido documental en la selección, y tengo ya casi lista para dar a la imprenta una pequeña antología de poemas inéditos que abarca mi producción poética de 1935 a 1945. A la vez, trabajo en la selección de dos libros de prosa: uno sobre grandes figuras literarias venezolanas y otro sobre temas de política internacional[29].»

Para la fecha señalada, Fombona Pachano contaba con cuarenta y nueve años y un prestigio intelectual y moral a toda prueba. Tanto la honestidad cívica como la calidad poética asistían su personalidad en forma definitiva. Para entonces se había escrito abundantemente sobre su obra: Rafael Olivares Figueroa, Fernando Cabrices, Pedro Pablo Barnola, Marcial García Hernández, Hermann Garmendia y Vicente Gerbasi, entre otros, habían dedicado estudios a su poesía. De entre todo lo que se ha escrito sobre la actividad fundamental de Fombona Pachano (lo que lo distingue y lo señala: la poesía), resaltaré los comentarios de su amigo y compañero de generación, el poeta Fernando Paz Castillo y los del poeta y crítico Guillermo Sucre. Este último, autor del estudio más completo sobre la obra de Fombona (Prólogo a la edición Poesías del año de 1964). Paz Castillo resumió certeramente la cronología, las fases y las influencias de la obra de Fombona:

«Paz Castillo vuelve a atrapar el bolígrafo que se le escurrió en los bolsillos, y traza un terceto de líneas sobre el papel: los tres períodos en que, según él, está dividida la obra de Fombona Pachano. Primera línea: la etapa modernista, influida por Nervo y por Darío, crecida a la sombra de la madre y de las tertulias en la plaza Bolívar. Segunda línea: la etapa norteamericana, en la que Jacinto siente el peso de Walt Whitman, de Edgar Lee Masters y,

acaso, del García Lorca deslumbrado por Nueva York. La tercera línea corresponde a la entrada de Fombona Pachano en el clasicismo, al fervor con que recoge la herencia de Góngora y Jorge Manrique. Aquí, en este período, se siente la respiración de los hijos, la presencia de la esposa y, a la vez, el sentimiento de la muerte. A cada línea corresponde un libro»[30].

Así, el poeta de La voz de los cuatro vientos organizó el recorrido poético de Fombona Pachano. También, es importante destacar el trabajo que sobre la crítica a la poesía de Fombona publicó el mismo Paz Castillo[31]. En este ensayo, el autor va refiriéndose uno a uno a los comentarios: comienza con unos pastiches de Luis Enrique Mármol («Los mendigos» y «Juanita») donde destaca la habilidad, por todos reconocida, del poeta para penetrar en la escritura de los otros. Menciona las críticas de Eduardo Arroyo Lameda, Rodolfo Moleiro, Pedro Sotillo, Mario Torrealba Lossi, Arturo Uslar Pietri; cita la frase de Andrés Eloy Blanco: «Escribo estos comentarios para Jacinto Fombona –que es un pífano de plata bajo una puesta de sol». Se detiene con énfasis a rebatirle los comentarios adversos que enuncia Pedro Pablo Barnola sobre Las torres desprevenidas y defiende a lo largo del ensayo la unidad temática de la obra de Fombona. Formula observaciones especialmente valiosas:

«Su obra, desde los primeros versos de su juventud lírica, despreocupada, sonora, y al par ciudadana y campesina hasta la de una madurez melancólica, como en realidad fue la suya, como si adivinara la muerte; pero no tuvo, a semejanza de la mayoría de los que vislumbran un fin próximo, un sentimiento de angustia, ni mucho menos de abatimiento[32].»

Paz Castillo, como vemos, hace un viaje por la crítica atrapando con agudeza los comentarios más significativos que para 1961 se habían producido sobre la obra de Fombona.

Para 1964, Guillermo Sucre organiza una antología de la obra poética de Fombona Pachano. Es publicada por la imprenta universitaria y Sucre, además de seleccionar lo más significativo de la poesía del autor, antecede los poemas con un extenso ensayo. En él analiza minuciosamente las claves, los recursos y las etapas de la poesía de Fombona: «En efecto, no hubo en Fombona Pachano ni falsa alquimia ni precipitados líricos impuestos por la moda. Nadie más lejos que él del efectismo»[33]. Más adelante añade: «Así, la poesía de Fombona Pachano aspira a ser temporalidad pura. Más aún, en ella, poesía (palabra, canto) y tiempo se hacen términos intercambiables»[34]. A lo largo de todo el estudio Sucre va definiendo, con acertado diagnóstico, lo mejor de la poesía de Fombona. Resalta la relación entrañable que el poeta armó entre infancia y poesía, tiempo y poesía, recuerdo y poesía. Se detiene con especial interés en Las torres desprevenidas, Virajes y Sonetos, siempre argumentando la unidad del trabajo de Fombona y la humildad lúcida que lo acompañó a lo largo de su desarrollo. Al final del estudio, señala: «Tal vez ahora podamos comprender el verdadero tono de la poesía de Fombona Pachano: una permanente reverencia a la creación, en cuya humildad se revela una más honda plenitud. El resplandor no el esplendor, de la plenitud»[35].

Hasta aquí los juicios más significativos sobre la poesía de Fombona. Como dije anteriormente, la muerte lo sorprende terminando Estelas. En este libro final figurará el largo poema «El Ávila en siete lecciones» que representa una de las más densas reflexiones que se han escrito bajo la presencia del cerro, es decir: una de las más exactas interpretaciones que poeta venezolano alguno haya hecho sobre su entorno vital, sobre el espacio tutelado por la figura de un símbolo: el Ávila.

Los años que van de 1948 a 1951, insisto, son de intenso trabajo poético para Fombona Pachano. La pasión por las letras que le acompañó desde niño sólo pudo detenerla la muerte. El 6 de febrero de 1951 moría en Caracas Jacinto Fombona Pachano, el mismo en que, 23 años antes, recitaba en el teatro Municipal su «canto a la reina de los estudiantes» y finalizaba, con este acto, su vida estudiantil. Con su muerte, partió su vida en dos etapas: las mismas que organizan estas líneas: una primera, signada por la infancia y la juventud, y otra por la madurez y la entrega; en ambas, la fuerza

insobornable de la humildad y la poesía.

Pablo Rojas Guardia: un náufrago que vive

A Armando Rojas Guardia

De un caraqueño nacido en 1909 y muerto en 1978 me interesa su obra, es decir, todo. ¿Cómo separar vida y obra en quien ambas eran un solo cuerpo que rodó por la cárcel gomecista, fungió de diplomático y desempeñó tantas otras funciones para sobrevivir al naufragio que le impuso su única condición de poeta? Eso fue: hacedor de poemas; y todo lo demás: accidentes. Pero accidentes asumidos con la pasión por la palabra como resumen del alma (voluntad, memoria, discernimiento).

Cuando se ama y se odia para amar, se aspira a aquello de Machado: «Soy, en el buen sentido de la palabra, bueno» y se dice: «y al cabo, nada os debo; me debéis cuanto he escrito».

La poesía de Pablo Rojas Guardia, desde Poemas sonámbulos (1931) hasta Espejos de Noviembre para sueños de Abril (1970), conforma un corpus con momentos llenos de excelencia poética. Tal es el caso de Trópico lacerado (1945), en el que con más potencia da cuenta de su intensidad: la vida y la poesía desde el dolor intransferible hasta el sitio único de la fraternidad. Este es el viaje del poeta: un espectro amplio de la existencia.

En su obra hay cuatro aspectos sobre los que quiero detenerme, cuatro categorías que lo persiguen: la angustia, el naufragio, la fraternidad y la aspiración a Dios. De la primera categoría se ha hablado bastante; basta recordar el inicio de Poemas sonámbulos:

Amanecimos sobre la palabra

ANGUSTIA

La angustia como tópico fundamental del siglo que comenzó sobre ella. Un distintivo del hombre contemporáneo, una suerte de patrimonio común que en Rojas Guardia se formalizó, desde su primer libro, como una patente irrevocable de su poesía. Una categoría profética que nos sigue minando, que en Poemas sonámbulos se enraizaba en una preocupación social desgarradora. La cárcel fue un dolor de hombres que creían. En El Rostro de la Patria (libro de ensayos), el poeta, en un trabajo titulado «Al servicio del hombre» (muy significativo de su personalidad), dice:

Es muy cierto que nuestro siglo, que ya dobló el cabo de Buena Esperanza de la cincuentena, nació bajo el signo de la angustia, que es como vivir en un estado de naufragio -pero que no es ahogarse; que es como vivir en agonía, pero que no es morirse; que es como estar a las puertas de nuestra muerte pero aferrados a esa parte de nuestra vida que consideramos la excelente, la que nos prestigia nuestro diario quehacer y acontecer, la que nos salva, la que nos conforma, la que nos resigna, la que nos conforta.

La angustia y el naufragio, porque en su obra el mar es, con frecuencia, el escenario del viaje. El protagonista es un náufrago que aspira a las profundidades del mar, donde vive la sabiduría. Un angustiado lúcido, gobernador de una conciencia agónica que ha escogido el agua: posibilidad del fondo a costa del vértigo del movimiento, posibilidad de la sensualidad de la playa y del

esplendor del cuerpo. Antes de náufrago se es marinero a la intemperie de un viaje que funciona como aspecto existencial iniciático; luego, se rebasa el comienzo y se vive en el naufragio; se alcanza el horror, se despide la ingenuidad y se navega, pero el viaje es otro. Se desea, se es arquitecto de un mundo:

Le voy dando sentido a un mundo sin sentido

y sueño la vida como totalidad planetaria.

El Universo es mío: yo soy el Universo

Y en cada Hombre miro una aspiración a Dios.

A todos los hombres alcanza su aspiración. En el poema «La multitud es un templo», Rojas Guardia es un poeta ganado por la fraternidad (la entrega es su presupuesto, se trata de la entrega absoluta). La fuerza del instinto de la solidaridad es inmensa, no hay salvación posible sin el otro. La soledad es el suicidio y la fraternidad la base de un mundo deseado por el que se es sin mucha esperanza:

En esas horas yo soy el conciliador, el profeta.

Todos entráis en mi corazón, todos:

los de las tierras, los de las catástrofes, los de las inundaciones

los de las monedas, los de los sueños...

Todos entráis en mi corazón.

Y os toco. Y sois bellos. Y cantamos.

La fraternidad funciona como eje de la relación cotidiana. Luego, la

concepción fraterna se hace cósmica, se llega a la aspiración a Dios que vive en la poesía de Rojas Guardia. Se trata de un Dios por alcanzar en la resolución del hombre en el otro, en la comunicación radicalmente congregatoria, llena de sensualidad y goce por la vida concretísima de los cuerpos, los olores, los abrazos. Una poesía que crece a partir de la vida (en su trabajo poético predomina lo vivencial sobre lo convencionalmente literario). El artificio del lenguaje subyace levemente bajo la intensidad del deseo: la poesía asumida como única razón. Angustia-naufragio, fraternidad-dios. Un tiro en el centro, ahí, donde este tiempo nos coloca. Una voz que habló y que seguirá hablando hoy cuando estas categorías están aquí, con nosotros, en sus poemas.

Una poesía a ras de tierra

En 1924, la dictadura de Juan Vicente Gómez presentaba un rostro delineado y robusto que había logrado enfrentar exitosamente toda disidencia. El país, regido por la dura parquedad del general, padecía un atraso significativo, incluso en relación con otros países hispanoamericanos. Sin embargo, ya para esa fecha se incubaba la causa que cuatro años después provocaría la revuelta estudiantil. Si bien es cierto que la Semana del Estudiante y sus secuelas en nada podían hacer tambalear al impertérrito régimen, no es menos cierto que significaron el origen de, cuando menos, dos fenómenos: la expresión del descontento de la mayoría a través de la minoría estudiantil y la aparición de un tono, un estilo, unas ideas que iban por caminos opuestos a la Venezuela de entonces. Entre los hechos que alimentaron a aquella juventud inconforme está, sin duda, la lectura de un poemario cuyo autor era un barquisimetano nacido 23 años antes. Me refiero a Áspero, de Antonio Arráiz.

Cuando en 1939 se publica la segunda edición del primer poemario de Arráiz, éste lleva un prólogo del joven Uslar Pietri donde se lee: «Pocos libros como éste han tenido una importancia mayor en la orientación de la conciencia de un grupo de hombres que a su vez han influido en la orientación de la conciencia colectiva»[36]. Todos los testimonios de la época coinciden en dar fe de la importancia de Áspero, importancia que podría resumirse en dos líneas fundamentales: la propiamente poética y la socio-política. Esta última, hace que el libro sea tenido, como afirma Uslar Pietri, por paradigmático del clima del momento, mientras que la poética, específicamente, hace que el mismo sea, para muchos, iniciador de una forma de decir, de un lenguaje.

Los estudios más recientes también insisten en confirmar el carácter revolucionario de la poesía de Arráiz. Orlando Araujo y Oscar Sambrano Urdaneta, por ejemplo, escriben: «La gran novedad de Áspero es su lenguaje, no sólo porque se vuelve contra el preciosismo modernista y contra la cursilería romántica, sino porque descubre e inicia un modo poético auténtico»[37]. También,

Juan Liscano, el más apasionado y prolífico de los críticos de Arráiz, afirma: «Áspero, en sí mismo, en razón de la actitud y de la conducta descrita, en los poemas, y al margen de las estampas indianas preconcebidas, constituye una afirmación de disconformidad, y al mismo tiempo una arrogante renovación de temas poéticos»[38]. En suma, desde los primeros comentarios hasta los últimos se manifiesta la coincidencia de señalar el carácter renovador del libro. Algunos autores, incluso, llegan a ver en él un hito capaz de demarcar el antes y después de la poesía venezolana.

Sin pretender dudar de la validez de los juicios sobre Áspero, convendría anotar el tono emocionado que el poeta suscita en sus estudiosos. Sin duda, la poesía de Arráiz presenta un lenguaje nuevo en relación con el lenguaje poético usual en el momento de su aparición; además, la posición desde la que el poeta mira y escribe es singular en comparación con la mayoría de los poemas escritos alrededor de 1924. Sin embargo, ¿por qué insistir en que Áspero irrumpe en Venezuela como una isla en el océano? ¿No es romántica, y hasta ingenua, esta afirmación? ¿Acaso se perjudica la obra de Arráiz al señalar antecedentes? Nuestra crítica (no toda, obviamente) ha hecho de las afirmaciones rotundas una supuesta virtud. Una suerte de afán por instaurar hitos, fechas, rupturas, ha querido fijar en nuestra literatura la fecha de 1924 como un punto demarcador de la poesía venezolana. Resulta falso suponer la existencia de tales deslindes; sin embargo, desde una perspectiva amplia, debemos admitir que el libro constituye, sin duda, un momento importante. Olvidando a Whitman -a quien Arráiz leyó en inglés cuando vivió en Nueva York entre sus 16 y 19 años- y a otros poetas de habla inglesa, observamos que el autor confiesa la tutoría de Luis Enrique Mármol, aunque no creo posible establecer una correspondencia clara entre el trágico poeta de La locura del otro y el Arráiz de temas americanistas y viriles. No ocurre así en el caso de Ismael Urdaneta, con quien Arráiz comparte un tono poético, un modo de decir. Urdaneta, impenitente viajero, hacía una poesía desenfadada, cotidiana, prosaica a veces, unos escasos años antes de Áspero. También, el extrañísimo Salustio González Rincones permitía la incorporación al poema de temas no tenidos por líricos («Carta de Salustio para su mamá que estaba en Nueva York», «Trece sonetos con estrambote», etc.), aunque, por diferir en el lenguaje y en mucho más, quizá sólo sea posible citarIo como

oblicuo antecedente de Áspero. Además, González Rincones vivió desde muy joven fuera del país y sus libros no circularon demasiado entre nosotros. Este par de raros (Urdaneta y González Rincones) no son tenidos muy en cuenta cuando se hace un panorama de la poesía venezolana, a pesar de que ambos (¿por qué no?) podrían confirmar la tesis de la no ruptura y abonar la de la tradición con respecto a Áspero. En cualquier caso, no tengo más interés que el de anotar la inexistencia de generación espontánea aun en situaciones como la planteada por Áspero que, según los testigos de su tiempo y estudiosos posteriores, fue una ventana definitivamente abierta en la poesía venezolana.

Mariano Picón Salas, menos amigo de las afirmaciones que de las dudas, fue cauto y a la vez justo con el primer libro de Arráiz: «El sexo del hombre es un símbolo solar y los poetas que han dicho las palabras más nuevas y fuertes de la poesía en formación, son poetas solares. El libro más desnudamente dedicado al sol que haya producido la nueva poesía venezolana se llama Áspero, de Antonio Arráiz»[39]. Picón Salas, al enfrentar el sol y la luna, parece querer dar la idea de una voz con tono distinto, con tono viril por lo no edulcorado de su canto, por la inclusión, en definitiva, de una palabra menos complaciente con los cánones de la convencionalidad poética de comienzos de siglo. Al hacer esta metáfora, el preciso escritor merideño quería oponer lo afirmativo del sol a lo contemplativo de la luna. Para ello, nada mejor que la muy anotada virilidad de la poesía de Arráiz. Si por solar tomamos su connotación afirmativa, parece cierto que pueda calificarse así a la poesía que encontramos en Áspero. Quizá lo más significativo de este libro sea su afán afirmativo, es decir, su empeño por precisar un origen.

Canto mi América virgen

canto mi América india

sin españoles y sin cristianismo

También, al precisar una determinada raíz, se afinca en la negación de la otra. Esto, propio del americanismo de su tiempo, no puede leerse hoy en día sino comprensivamente. Pero, en cualquier caso, viene a confirmar el carácter violento, por afirmativo, de Áspero. La innovación no es sólo de lenguaje sino de temas y de participación en un bando de ideas sobre el perenne asunto de la identidad americana. En suma, no puede extrañamos que la valentía de los poemas y su lenguaje abierto hayan provocado una revolución en la poesía venezolana de 1924, pero ya es tiempo de leerla con menos apego a su significación histórica y más atención a la vigencia de su eficacia poética.

Con motivo de los sucesos de 1928, Antonio Arráiz va a la cárcel de La Rotunda. Luego, a la muerte de Gómez, el poeta recobra su libertad junto con otros estudiantes que salen de las prisiones de la dictadura, en 1935. Tres años antes había aparecido en Buenos Aires el segundo poemario de Arráiz, Parsimonia, en el cual se incluía una selección de poemas de Áspero: pero la edición de Parsimonia que el autor considerará como definitiva será la publicada en Caracas, en 1942, cuyo número de poemas es significativamente mayor que el de la primera. Sin embargo, en ambas ediciones se puede observar la persistencia de su obsesión americana y venezolanista:

Quiero estarme en ti, junto a ti, sobre ti, Venezuela

pese aún a ti misma.

Un libro que exalta la naturaleza y el amor en sus distintas manifestaciones (filial, de pareja, hacia la tierra, paternal); un libro donde canta a los marineros, arrieros, cazadores y obreros como una opción vital por los hombres de oficio:

Amo los hombres torpes, las mujeres confusas,

el pardo montón de carne con sudor y con vicio,

el pueblo, que con sus manos sucias,

escarba del suelo el pan para la boca

En Parsimonia conviven los cantos a los oficios milenarios junto a la invocación (¿ingenua?) de los símbolos del progreso (un garaje, una turbina) y, también, un poema de amor clásico junto a otro menos previsible. El viaje a las raíces iniciado en Áspero continúa su trayecto en Parsimonia. El mismo propósito romántico de hallar la identidad, la autenticidad que inspiró el estallido del primer poemario, persiste en el segundo. Quizás, lo genuino sea la esencia de la poética de Arráiz, quizás la búsqueda de lo que se cree auténtico sea su mayor virtud e, incluso, a la distancia, su lado más peligroso. Todo en ella es claro, es un disparo certero. Más allá de la lectura evidente, es poco probable encontrar algo, y esto, a la luz de la complejidad actual, no parece un aspecto que mueva el interés del lector. Sin embargo, ¿no es conmovedor hallar un lenguaje preciso para unos motivos igualmente exactos? Tanto Áspero como Parsimonia son ejemplos dignos de un autor que volvió indiferente el objeto artístico y sus intenciones. Basta leerlo para saber que es cierto lo que se propone. Basta leerlo para saber que tenemos entre manos un testimonio fundamental de un tiempo duro de la Venezuela contemporánea.

A Parsimonia le sigue Cinco sinfonías. Este último libro fue escrito en la cárcel, durante los siete años que Arráiz pasó allí. El grupo de poemas que forma Áspero se corresponde con el de Parsimonia al punto de que no puede precisarse una variación, por pequeña que sea. Cosa distinta ocurre en Cinco sinfonías, que, siendo publicado en 1939, presenta una especial atención por el orden estructural, que añade una característica inédita en su obra. Son cinco piezas que, en buena medida, constituyen una autobiografía poética, formulada atendiendo a los tiempos musicales y a lo que de ellos deriva o expresa el estado del alma. Hay allí una recia intención de encauzar la pasión por rutas formales más ceñidas, menos espontáneas que las de Áspero y Parsimonia. A mi entender, Arráiz logra algunos de sus mejores textos en estas sinfonías bien llevadas,

con su acertado manejo del espacio, de la respiración y del tono, sobre todo del tono: patético o tierno, heroico o melancólico, según corresponda:

Qué orilla luminosa que nunca presentimos

un día, en la mañana,

por fin, por fin, por fin

agarrarán las manos?

Las Cinco sinfonías muestran los temas básicos del poeta y de todos ellos uno en particular: la mujer, que en Arráiz es la hembra, la hembra arquetípica, a quien canta con vehemencia. Ese es uno de los tópicos centrales de su cuerpo poético: hacer de la mujer y la tierra, de la mujer y el país, un solo ser hacia el cual se dirige el impulso transformador, la creación:

Ven. Te llamo. Incorpórate. Sé.

No te quiebres. No camines más aprisa que mis garras.

Ven. Detente. Házte blanca. Házte cosa.

El amor pagano de Arráiz, podría decirse. El amor dominador y dominado de un ser en el filo de la desesperación, ansioso de encontrar su propio espacio, su centro.

Después de 1935, el ritmo de creación poética baja en Arráiz. Y es sólo en 1945 cuando se conocen nuevos poemas suyos: Preludios. Estos aparecieron publicados en el diario El Nacional y significaron una suerte de recuerdo melancólico de los tiempos pasados; en ellos persistían los arrebatos pasionales y sensoriales del poeta. Se reitera

en los Preludios la claridad emotiva y sensual de su obra anterior; persiste la capacidad para describir, auxiliado por la creación de una atmósfera crispada. No obstante, no son estos textos algo distinto a lo conocido; es decir, sin ser pobres, son reiterativos. Por el contrario, los poemas inéditos para 1966 (fecha en que se publicaron dentro de la Suma poética, después de su muerte ocurrida en 1962) merecen, en cambio, especial atención. Poemas como «La cerca de piedras» y «Vocaciones» son cuerpos hechos con sabiduría, con una observación que atiende a los acontecimientos más nimios para transformarlos en objetos brillantes:

El viejo Harry Keene nos hizo una cerca de piedras

en el frente de nuestro sitio.

Levantaba las piedras con sus manos nudosas

como si fueran sus hijas.

Las domesticaba. Las cambiaba de forma.

Les alisaba las aristas anárquicas.

Las esculpía. Las hacía sonreír.

Despertaba en ellas, como talentos,

las escondidas vetas, las vocaciones, las revelaciones.

En sus últimos poemas, Arráiz llega a administrar con armonía sus impulsos naturales, aquellos que lo llevaban a contemplar la faena de los hombres de oficio, los que le hacían amar la naturaleza, los que le hacían optar por el universo de sus creencias: la tierra elemental, el recodo femenino, la pertenencia a una patria. Quizá por esto último fue a dejar sus huesos en otros campos. Insatisfecho, le tocó ver cómo el espíritu del 28, el de su juventud, tomaba un rumbo distinto al deseado.

Áspero, Parsimonia, Cinco Sinfonías, Preludios y los inéditos para 1966 integran el cuerpo de su obra. La poesía de Antonio Arráiz forma parte del patrimonio espiritual de los venezolanos y su vigencia nace, indefectiblemente, cada vez que alguien aprehende su eco, cada vez que, a pesar de los rigores del tiempo, el diálogo de Arráiz con el destino encuentra el espacio posible. Sin pretender atribuirle a su poesía una grandilocuente inmortalidad, es justo, por verdadero, reconocerle su capacidad de convocatoria y lo que es aún más entrañable: poder vernos (hoy) en el aguafuerte de muchas de sus páginas.

Antonia Palacios: la casa, la joya, el piano

a Antonio Arráiz Parra

In memoriam

Apenas dos veces la he visto fuera de su casa y la conozco desde 1979. Paso revista y caigo en cuenta: es la única persona que recuerdo tan estrechamente ligada a un espacio. No puedo reconstruir su imagen en la memoria sin asociarla con los ambientes de su casa de Altamira. Allí fui, por lo menos, una vez por semana durante cinco años. Fue la casa de los lunes por la noche con café y agua alrededor de una mesa redonda. El taller Calicanto se llamaba aquella suerte de conciliábulo de lectores que se empeñaban en ser autores. Calicanto, el mismo nombre de la casa y de la revista que llevamos más allá de la docena de números.

Al abrirse la puerta se llega a un pequeño jardín con un estanque, unos lotos de agua flotan con toda naturalidad. La misma con que los helechos prosperan desde las macetas de arcilla. Atravesado este interregno florido se alcanza el piso de la casa: granito emplomado con divisiones de cobre. Familiarísimo para cualquier venezolano testigo de los años sesenta y setenta. Una mujer bella y distinguida saluda desde el sofá. Un beso sella el comienzo y otro el final.

Con el acento más caraqueño que pueda concebirse, la mujer gesticula con una joya en el pecho y sus ojos azules. A todo el que interviene le ruega que hable en voz alta porque sus oídos no alcanzan a sintonizar el susurro. Todos, como impelidos por la fuerza de sus ruegos, hablamos en alta, clara e inteligible voz. Una carencia nos impone abundancia y claridad. Pasadas las ocho y media de la noche vamos a formar el círculo con los que han llegado, los demás se suman después. Cada quien reparte las copias que ha traído y lee en voz alta hasta concluir. Luego, se hace un largo silencio que sólo es interrumpido por el primero que se anima

a abrir fuegos. Lectores y críticos que no están dispuestos al halago ni a la concesión fácil, ni a la complicidad del silencio. Duro para quien va por primera vez puede ser el trance del taller Calicanto. Tanto que, alguna vez, se tomó la decisión de juzgar en ausencia a quienes solicitaran sentarse alrededor de la mesa.

Quien levantaba los ojos del papel que esculcaba, veía colgando de la pared una obra de Reverón, otra de Poleo, otra de Monasterios y, por el vidrio del ventanal, las luces que alumbraban el estanque. Agua y café, nada más. Eso sí, la mayor disparidad posible: una narradora que cuidaba el bosque que sembró Oswaldo Trejo; un poeta brevísimo y giratorio; una crítica de arte tan abstracta como las obras que auscultaba; los románticos de siempre, un profesor uruguayo inteligentísimo; un narrador empeñado en seducir al gran público y, sobretodo, o al margen de todo, una mujer que dirige el debate, que no quiere que la sangre llegue al río, que busca el acuerdo sin imposiciones ni sacrificios. Una mujer que, de sólo verle a los ojos, uno intuye las piedras que ha visto: desde las más vulgares hasta las esmeraldas, las puras y las incrustadas. Las manos largas más expresivas del mundo que alzan el cigarrillo hasta unos labios rojos, son las mismas que en los días de fiesta tomaban un vaso de whisky con una conchita de limón. Las mismas que muy de vez en cuando asían un papel que soportaba la maravilla de un poema. Las mismas que hicieron de París y tres recuerdos algo más que unas nubes vaporosas en la memoria.

Corre el año cuarenta y cuatro y una mujer de cuarenta años abandona su condición de escritora en ciernes. Las ediciones Suma le hacen respirar la tinta sobre el papel. Para entonces, ya había escrito Ana Isabel, una niña decente, pero aún aguardaba editor. Sus amigos le habían estimulado persistentemente, hasta que sacaron el libro que latía bajo la cama. La legendaria Editorial Losada de Buenos Aires publicó por primera vez la única novela de la hija de Andrés Palacios Hernández e Isabel Caspers. No imaginaba, entonces, su autora que desde principios de los años setenta todos los venezolanos que pasaran por bachillerato seguirían con sus ojos la historia de una niña decente. Más de veinte tirajes cuenta a su favor este libro que se inicia en una plaza caraqueña. De él, Juan Liscano afirmó:

«El más fascinante testimonio femenino de la existencia del alma de nuestra mujer. La infancia que describe en su libro, además de ser la suya, es la de un gran número de mujeres venezolanas y es también como el alma misma de una ciudad que todavía no había sido invadida por la carrera de las máquinas y la fiebre de las transformaciones, de una ciudad con alma rural y crepuscular que permanecía apegada a un sosegado ritmo cuando en Europa, con furia estrepitosa, había estallado ya la primera guerra mundial.»

Enfrente del comedor donde circulaban papeles sobre una mesa redonda está un salón pequeño, con piso de madera y un piano. Allí se conservan las joyas afectivas de la casa: el teclado sobre el que María Antonia Frías haría de la vida una fiesta, antes de irse al cielo; un retrato de Fernán visto por Marcos Castillo; los muebles de finales del siglo pasado, alumbrados por la araña del techo y un óleo extraño de Cabré: los muros de una casa colonial que se crece en un segundo plano y el color que sólo un sol que se despide puede dar. Allí he sido testigo de dos devociones: la amistad de ocho décadas entre la escritora y María Teresa Castillo, su hermana adoptiva, y la atentísima Isabel Arias, su hija, también, adoptiva. En estos espacios, hicimos cotidiano un parentesco que el océano había hecho imposible, allí fuimos realmente primos Antonio Arráiz Parra y yo, sellamos una amistad que sólo la torpeza de su muerte prematura pudo romper. Aún recuerdo la injusticia de su pérdida, al día siguiente de sus cuarenta años, que celebramos bailando. A mí, que siempre he echado de menos un hermano, la providencia me quitó un primo desvelado por las mismas búsquedas. No dejaré de recordarlo en el salón del piano de la autora de Viaje al frailejón, junto a uno de los mayores continentes de mi afecto: Oswaldo Trejo. Sus óleos, sus dragones y hongos de cerámica sobreviven sobre las mesas de Calicanto como el testimonio de su paso fulgurante.

Después del libro inicial, el Dios de la escritura no deja quieta a la señora del sofá y sus textos van acompañando una vida tallada por golpes difíciles: las carencias materiales de la infancia y la juventud, la muerte de su hija y el surco creciente de la soledad que

atemperan los amigos, los viajes anuales a Europa y los duendes que le dictan textos en sus noches de insomnio. Despierta, recibe el rocío de la madrugada, resignada a escuchar una voz que le imparte poemas, una voz que la salva. No es la voz de sus libros de relatos de la década del sesenta (Crónica de las horas y Los insulares), es la de uno de los libros más estremecedores de la poesía venezolana: Textos del desalojo:

«Estoy muriendo de una muerte lenta, callada, sin ruido. Estoy muriendo sin morir. Estoy llena de muertes. Muertes que pasan como sombras por mi rostro. Muertes que huyen y que nunca alcanzo. ¿Cómo alcanzar mi muerte única? ¿Cómo elegirla entre tantas muertes que me acosan? Estoy muriendo de la muerte como sola compañía, y la muerte penetra en mi casa, pisa mis alfombras, toca mis cristales, apaga mis campanas.»

Y, finalmente, en el texto puede leerse:

«y de pronto parece que la muerte alumbra. Que es sólo sombra el sueño de la vida, que el aire de la vida es soplo muerto, vano estrépito el grito del amor. Que esta vestidura que palpita sólo tiembla y se aquieta ceñida por la muerte. Y de pronto parece que ya no estoy muriendo. Que he alcanzado a la muerte sin morir.»

La escritura y la vida toda de la autora es esta batalla con las dos caras del mismo demonio: la soledad y la muerte. Vencedora de las sombras de su cuarto y vencedora del rapto que nos lleva para siempre. ¿Qué es acaso un libro como Textos del desalojo sino el fruto de una victoria sobre la postración y la fatuidad? Dice su entrañable amigo, el poeta Humberto Díaz Casanueva en el prólogo:

«Estos textos suyos no son experiencias del cultivo refinado y

masoquista de un yo, sino revelaciones, valorizaciones, de lo que limita e impulsa el esfuerzo de un yo que se siente encarcelado, agrietado, desolado, evitando el hermetismo ciego y, en su laberinto, sintiendo el afán de enlazar el misterio de la intimidad, a través de una comunión con los seres y las cosas.»

El taller Calicanto comenzó en el sótano de la casa. El amplio espacio donde la poeta acostumbraba a trabajar y conversar con sus amigos; con el tiempo, fue sólo utilizado en ocasiones principales. El esfuerzo de subir y bajar escaleras no era conveniente para los pasos de la autora de El largo día ya seguro. Mejor así, aquel subterráneo de buen gusto se iluminaba cada muerte de Papa. Cuadros, objetos, muebles, lámparas, alfombras y libros que albergan una historia menuda que la señora de la casa reconstruye minuciosamente. La elocuencia de las cosas, simplemente. Sin la ostentación que sólo pueden desplegar los que no tienen historia o no saben cómo hacer flores con la que tienen, como lo hace el cactus.

En Crónica de las horas está uno de los relatos más autobiográficos de la narradora. Me refiero a «Un pequeño rectángulo amarillo» que, además, es característico de una operación que brilla a lo largo de toda su obra. Aquella según la cual a partir de un dato físico, espacial o geométrico la autora alza un edificio ontológico. Es una operación metafísica que ocurre con tanta frecuencia como belleza: columnas, plazas, cuadriláteros, triángulos y muchas otras referencias sobre las que va tejiéndose su indagación, su interpelación, su temblor por verle el rostro al vacío y la plenitud. La mayoría de las revelaciones que la poeta tiene ocurren en el rectángulo amarillo: su celda, su mínimo templo de oración donde aguarda de Dios una respuesta, donde no deja de nacer su pregunta (su columna en vilo): ¿por qué?

En mi paso por Monte Ávila Editores, logré que la escritora hiciera del dominio público dos libros de poemas. En la línea que comenzó a trazar con Textos del desalojo se inscriben los títulos Ese oscuro animal del sueño y Hondo temblor de lo secreto. Poemas en prosa que profundizan aún más el viaje interior que la autora se propuso:

«Retírate. Retírate hacia adentro. Un poco más allá, más hacia adentro. Empuja hasta tocar el borde. Respira fuerte. Exhala el aire reprimido en tu aliento. No te detengas. Aprende a caminar de espaldas. Deja tu frente al descubierto. Si te hieren haz que tu cuerpo salte, se sacuda la sangre, el polvo oscuro, No dejes que la luz te encandile. Cierra los párpados y mira lo que irradia la tiniebla. Lleva contigo tu desfallecida palabra, tu naciente canto. Inaugura tu voz en lo más hondo.»

En su último poemario, se ahonda aún más lo que viene siendo el leitmotiv de su obsesión creadora. Se hace de la casa de la infancia, de la madurez y de la senectud, una sola. Ya circulan en un solo tiempo, olvidando la secuencia de los años. Como si se tratase de una estrategia calculada, la autora entrega en Hondo temblor de lo secreto una suerte de joya resumida, una piedra preciosa donde queda abolido el paso del tiempo, las edades, la historia. La poeta, sin proponérselo, ha llevado a cabo una de las más profundas investigaciones sobre el alma y el sitio donde esta bate sus alas: la casa. Y es que una aventura como esta conduce hacia el rostro del padre, de la madre, del hermano y, cómo no, el rostro de sí misma en el teatro de la familia. Nada extraña pues que el viaje por los rincones de la casa sea el viaje por las alegrías y las tormentas, por la enfermedad y la fiesta, por el jolgorio y la desolación:

«No tengo dónde sostener la casa. Toda tierra es deleznable, toda tierra se derrumba. Pienso una casa en el aire, una morada abierta por donde transite el viento. En sus grandes agujeros anidarán las palomas. Mi madre llenará los vacíos dejando caer semillas desde su delantal ligero. Habrá latidos de perros y llegarán las tinieblas mucho después que el silencio. En el umbral de la puerta, mi madre, vestida de blanco, recibirá el mensajero.»

La vida y la obra de nuestra escritora están signadas por la

gravedad, no por la liviandad. Aunque haya sabido tejerse con las redes de la elegancia, lo que respira tras su palabra y sus objetos son los ojos azules de la perplejidad. ¿Qué más? ¿Ahora qué?, parece preguntar con la angustia de su verbo una mujer que hemos seguido con fascinación cuantas veces nos ha ofrendado con su escritura. Obra del corazón, del recuerdo, de la melancolía, de la lucidez en medio de las tinieblas. Obra que acompaña. Obra de un alma que ha sabido volar en busca de los otros. Pronuncio ahora su nombre: Antonia Palacios.

Antonia Palacios y la poesía en prosa

a Ivanova Decán Gambús

El primer poeta venezolano en acometer el poema en prosa fue José Antonio Ramos Sucre. Y, casi simultáneamente, lo hizo Salustio González Rincones. Trizas de papel, del primero, fue publicado en 1921, y La Yerba santa, del segundo, en 1929. Ya después, el río fue recibiendo otras aguas, según puede comprobarse en la excelente Antología venezolana del poema en prosa[40] que publicó Julio E. Miranda, en 1999. En orden cronológico, la tradición la van formando las obras de Luis Fernando Álvarez, Antonia Palacios, Elizabeth Schön, Juan Sánchez Peláez, Ida Gramcko, Arnaldo Acosta Bello, Rafael Cadenas, Francisco Pérez Perdomo, Juan Calzadilla, Guillermo Sucre, Ramón Palomares, Hanni Ossott y Armando Rojas Guardia, entre otros.

Un preciso recuento de los orígenes del poema en prosa lo ofrece Eugenio Montejo en un ensayo titulado «Aproximación a Ramos Sucre», recogido en su libro La ventana oblicua[41]. Allí, señala el autor: «Se atribuye al celebrado Gaspard de la nuit de Aloysius Bertrand, aparecido en edición póstuma hacia 1842, la introducción del poema en prosa tal y como iría a imponerse desde finales del pasado siglo. Bertrand murió desconocido, a los 34 años, y su obra le fue rechazada en vida por un editor cuyo nombre hoy nadie retiene». Luego, Baudelaire, Rimbaud y Lautremont comenzaron a desarrollar el poema en prosa hasta irlo decantando. En nuestra lengua, que se sepa, el primero que lo acometió fue Rubén Darío en su célebre libro Azul (1888), bajo inspiración e influjo de los franceses mencionados.

El poema en prosa en el conjunto de la obra de Antonia Palacios presenta una singularidad: es continuidad del mismo espíritu lírico que alienta su narrativa. Aunque, a diferencia de ésta, está signado por una economía de recursos que no esplende en su discurso

narrativo. Esto, por lo demás, es propio de la naturaleza del poema en prosa. Precisión, urgencia, síntesis, son algunos de sus atributos. Pero, como intentaremos señalar a lo largo de estas líneas, la poesía de Palacios comprende unos atributos propios que la distinguen decididamente.

Los datos biográficos de la autora nos indican que la vocación literaria se le impone en la adultez. No comenzó siendo un llamado juvenil, como ha solido sucederle a otros autores. Habiendo nacido en Caracas el 13 de mayo de 1904, y publicado su primer libro en 1944 (París y tres recuerdos), pues se hace evidente lo que señalo. Más aún, su primer poemario, Textos del desalojo, fue publicado en 1973, cuando la autora contaba 69 años. De modo que el primer brote poético de Palacios tiene lugar cuando probablemente ella misma no lo esperaba, ya que sus necesidades expresivas habían sido colmadas a través de la narrativa. Estamos, entonces, frente a una obra poética que se le impone a su autora en la madurez, y la acompaña desde el momento mismo en que se producen cambios psicológicos de los que sería imposible precisar su origen. Pero, en cualquier caso, lo cierto es que lo que la misma autora llama «su obra nocturna» comienza con su primer libro de poemas en prosa. La nocturnidad señalada por Palacios no era sólo una metáfora: sus hábitos de escritura cambiaron radicalmente. Si todos sus libros anteriores fueron escritos de mañana, auxiliados por el rigor de un oficio matutino que se autoimponía, lo que ahora va a surgir es hijo de la noche, escrito de noche, en horas silenciosas que el insomnio le impone, escuchando voces, recibiendo dictados, en pleno ejercicio mediumnico, a tientas. Y, para colmo de simetrías metafóricas, este cambio se impone en sus hábitos y en sus necesidades expresivas, justo después de haber comenzado a padecer de una pérdida de audición, que fue profundizándose con el paso de los años y que terminó por aislarla. Ella misma se lo decía al periodista Sergio Dahbar en una entrevista publicada en El Papel Literario de El Nacional en 1983: «Soy una isla. Por eso no puedo ir a reuniones, a fiestas, a lecturas de poemas. No escucho, sólo puedo hablar con una persona y eso es muy difícil en los encuentros sociales o culturales. No salgo de casa. No me muevo. Y cada día es peor».

De esa experiencia de la nocturnidad son frutos el primer libro ya

citado, y los que le suceden: Multiplicada sombra (1983), La piedra y el espejo (1985), Largo viento de memorias (1986), Ese oscuro animal del sueño (1991) y Hondo temblor de lo secreto (1993), y todos son obra de una mujer mayor. Su último poemario publicado sale de la imprenta cuando a Palacios le falta un año para cumplir noventa. Se dice fácil, pero resulta asombroso que estos textos que, en muchos sentidos, son de una notable vitalidad juvenil, hayan sido escritos por una mujer de edad. Cuando la mayoría de la gente está de despedida, recogiendo los vidrios rotos, pues Antonia Palacios estaba en plena batalla con sus voces interiores, pletórica de vida, de ebullición interior, atravesada por fantasmas que no la dejaban quieta en sus larguísimas noches en vela.

Más allá de lo que la crítica ha señalado en relación con la presencia de seres imaginarios que comienzan a poblar la vida de Antonia, a partir de su súbita nocturnidad, en Textos del desalojo también surge una voz genésica, que se expresa en el escenario bíblico de la creación del mundo, en medio de truenos y relámpagos, como si se tratara de una suerte de parto de los Dioses. De modo que los fantasmas que le conducen por entre el laberinto de su imaginario se detienen en imágenes arquetipales. El último poema, por ejemplo, recoge la experiencia del éxodo, por una parte, y la del desierto que buscan los anacoretas, por la otra. En todos los casos, eso sí, la experiencia es vivida y transferida desde la primera persona del singular.

Al principio éramos muchos. Andábamos dispersos, in

tentando tocarnos, escucharnos. El sitio era muy vasto y

apenas alcanzábamos un leve roce, un fugaz acercamiento.

Algunos escaparon. Otros comenzaron a ignorar los elemen

tos, comenzaron a cambiar costumbres tanteándose en

silencio, ciegos y sin aliento. Después fuimos muy pocos,

apenas dos o tres, muy juntos y temblando. Al fin tan

sólo uno. Uno tan sólo. Y la febril espera comenzó a exten

derse por encima del desierto.

Toda la obra poética de Antonia Palacios es confesional y radicalmente intimista. No vamos a hallar en ella ninguna máscara recursiva, ni personajes distintos al que ella misma va dibujando a partir de su confesión autobiográfica. No exagero si afirmo que lo que va a revelarse por primera vez en su libro príncipe es la radicalidad de su voz solitaria, que hace del tránsito por el laberinto su única materia. Y, como deslicé en líneas anteriores, no deja de ser curioso, y hasta fascinante, que la voz hablante que comienza a darle pie a su coro interior lo hace después de que su vínculo auditivo con el mundo exterior inicia el camino del debilitamiento. ¿Acaso no se corresponden, a veces, los datos de la biografía de un autor con los que pueden inferirse a partir de su obra?

Con Multiplicada sombra se nos entrega un cambio de registro. Sin abandonar el tono personalísimo de su poemario anterior, emerge un destinatario de los textos. Están dirigidos a alguien, son epístolas. En ellos se trabaja con la sustancia de un amor pretérito, un amor que revive en el imaginario y se revela con la potencia con que suelen manifestarse los amores perdidos. Pero no sólo se evoca ese amor del pasado, sino que se busca reconstruir el sujeto de ese amor, su corporeidad, la vinculación de aquel sujeto con la voz que lo recuerda. Y, además, se ausculta la ausencia, el espacio que crea la oquedad, el vacío, el muro:

Estoy tocando tu ausencia como si tocara un muro. Un alto

muro cruzado por rayas hondas. Trepo por sobre tu sombra

y me empino junto al muro. Hay un invierno de aguas que

deja manchas oscuras a todo lo largo del muro. Busco las par

tes blancas, las que tuvieron destellos, aquellas que coronaron

el duro filo del muro. Tu ausencia va transcurriendo en una

lentitud que asombra. El muro se va creciendo mientras yo me

voy quedando al otro lado del muro.

Si en Textos del desalojo ya se había manifestado, en Multiplicada sombra alcanza su epifanía la constatación del cuerpo como catedral del espíritu. Si en el primero hasta llega a trabajarse una suerte de danza corporal, que recuerda los ejercicios dancísticos de los sufíes, abriendo los brazos y alzando la mirada hacia el cielo mientras se da vueltas sobre sí mismo; en el segundo, el cuerpo se humaniza aún más, se hace vehículo hacia el otro, mientras que en el primero es puente de plata hacia la divinidad. Pero, en ambos casos, el cuerpo como recurso del diálogo está presente.

En Largo viento de memorias también refulge un rasgo característico de su «obra nocturna»: lo onírico. Muchos de sus poemas son sueños que la autora rescata del olvido, y entre los personajes que habitan esa zona de duermevela está su madre, a quien la autora vislumbra entre las brumas en pleno desempeño de sus tareas fundamentales. También, en este libro se hace presente la noción del afuera y del adentro, expresado en la metáfora de la casa, que reconstruye en cierto sentido la de la cueva y el campo, la de la guarida y el escenario de la vastedad. La autora va como desgranando las instancias de su relación con el mundo: el alma, el cuerpo, la casa y, dentro de ella, la posibilidad de la evocación de los personajes de la familia: la madre, el hermano. Y si el mundo de afuera es el de la luz de la memoria de la infancia, posiblemente a la orilla del mar «recogiendo caracolas», el del adentro es el de las sombras, el de la densidad, el de la trama psicológica.

Hoy el peso de alma se hace denso y arrastra con ella el

cuerpo. Hay charcos detenidos en el patio espejeando los

vacíos. Un insistente desvelo, rostros desdibujados punzan

do apenas memorias. El reposo se hace lejos. Cómo me pe

sa mi cuerpo. El alma se ha escapado y ésta mi dormida

bestia echada está en lo más hondo.

Con Ese oscuro animal del sueño el registro temático de la autora se amplía considerablemente. No exagero si afirmo que se trata de su poemario más completo, aunque el más celebrado por la crítica sea Textos del desalojo. Pero lo que este tiene de revelación, lo tiene Ese oscuro animal del sueño de decantación, de matices, de riqueza, de resonancia. Incluso, en este libro hasta las voces se diversifican: surge una en la que la autora se habla a sí misma, toma distancia y se alecciona en tono cavafyano, toma distancia y celebra o promueve el entusiasmo, la resolución.

En este poemario vuelve sobre los territorios de la infancia y de la casa, y brota un tono celebratorio que la pesadumbre de sus anteriores discursos no había dejado emerger. La evocación de aquellos escenarios queridos de la infancia imanta el discurso y lo acerca a la experiencia evocatoria de la plenitud. Pero no se piense que este nuevo sesgo ocurre de manera unívoca, convive con la grieta de la soledad, de la melancolía, de la sensación de abandono que la coloniza. Puede decirse que las obsesiones temáticas fundamentales de la autora están presentes, así como sus recursos formales y que, además, surgen nuevos sesgos que hasta entonces habían permanecido inéditos. De modo que estamos ante su poemario más completo, más redondo, más rico. La recurrencia onírica, la intuición de la muerte, las voces interiores, la casa como metáfora de la intimidad, el cuerpo como catedral del espíritu, el amor como huella de los espacios de la plenitud, todo lo que antes se había trabajado vuelve todavía más tramado, más decantado. Y, como ya señalé, surge una voz que se apoya en la distancia y en abierta sabiduría indica un camino, un proceder, una senda particularmente importante para el poeta, para el que se inicia en la aventura interior de la palabra.

Despierta. No dejes que te invada el sueño. Cada hilo de luz, cada sonido, presagios son del día. Intégrate a las cosas. Aun que todo se escape siempre queda un algo, un leve matiz de presencias que fueron. Pon a girar tus manos. Limpia tus es pacios. Descubre las esencias, las fragancias ocultas. Enciende la lámpara que los otros apagaron. Qué importa que te quede sólo un levísimo respiro. Vivir es infinito.

El último poemario publicado por Antonia, Hondo temblor de lo secreto, es una despedida. No sólo se lo dedica a la amiga más cercana a lo largo de toda su vida, María Teresa Castillo, sino que lleva por epígrafe un fragmento de una carta que la autora le dirige a Oswaldo Trejo, su gran amigo, en 1956. En ella hace mención a su condición ontológica más definitoria: la soledad.

Si en Textos del desalojo su vida es invadida por una suerte de horda de fantasmas que la va despojando, en este se expresa la despedida, el vuelo del que se va alejando, del que va abandonando su cuerpo. También, la casa opera como metáfora del cuerpo y el espíritu: cuando se refiere a ella, también está aludiéndose a sí misma. La casa y ella ya son la misma entidad: la consustanciación es total. Y, desde el espacio casero, se articula el recuerdo de la madre, que también es el reencuentro con el origen, con el comienzo de todo. La casa, la madre y el cuerpo son los ejes temáticos y psicológicos preponderantes en este poemario final. Pero la muerte es también una presencia que el lector puede advertir en su ausencia, en el silencio, en la mano alzada del que se va. Y no se aguarda la muerte con la esperanza de los creyentes en otra vida. Ni la reencarnación que estimula a los hinduistas y los budistas, ni la vida eterna que es bálsamo para los cristianos la auxilia. La incertidumbre de Palacios frente al fin tampoco es la de los ateos, es, más bien, la de los agnósticos, la de los que no saben qué ocurrirá después. La autora habla de la «nada» en la que se

tornará su ser después de abandonar la vida, pero no parece referirse a la nada de los espíritus materialistas. Un resquicio de duda agnóstica se intuye en pasajes de su obra.

Los últimos años de su vida la autora los pasó en su casa de tantas lunas: Calicanto. En aquel espacio nos formamos muchos escritores entre 1979 y 1983, como es ya historia entre nosotros. Pero desde mucho antes había sido sitio para el diálogo y el encuentro: la presencia de Antonia Palacios en la vida intelectual venezolana es permanente desde que publicó París y tres recuerdos en 1944. Su voz fue haciéndose indispensable en la medida en que su obra avanzaba. En 1976, fue reconocida con el Premio Nacional de Literatura y, entonces, fue la primera vez en nuestra historia que el galardón le era conferido a una mujer. En el discurso de recepción del premio nuestra autora afirmó: «Al aceptar este premio adquiero un compromiso conmigo misma, y con mi pueblo. Ojalá que el destino, dentro del estrecho margen que me resta de vida, me ofrezca una nueva posibilidad para hacerme merecedora de este premio». Pues sí, el destino le cumplió el deseo: no sólo sobrevivió 25 años al premio, sino que en esos años acometió la mayor parte de su obra poética. Cuando pedía aquel tiempo para seguir haciéndose merecedora del reconocimiento, ignoraba que el destino le abría las puertas de su indagación más íntima, más psicológica, más descarnada y profunda: la de su poesía.

Pascual Venegas Filardo: genio y figura

a Francisco Javier Pérez

El nombre de Pascual Venegas Filardo resuena en los confines del laberinto de mi memoria gracias al afecto que le profesaba mi padre. Desde niño oí su nombre en casa, siempre ligado a lo mejor, a la más fina y conmovedora calidad humana. Ya en la adolescencia, cuando el demonio de la literatura fue apoderándose de mi alma desprevenida, la firma del barquisimetano se me fue haciendo puntual. Todos los lunes refulgía en las páginas de El Universal, y cada tres meses en las de su revista Poesía de Venezuela. Desde entonces, y hasta los días de hoy, Don Pascual nos acompaña con el fervor de los convencidos.

Hijo del general Carlos Felipe Venegas y de María Manuela Filardo Morles, fue el único varón del hogar asentado en Barquisimeto. Allí nació el 25 de marzo de 1911. Como muchos larenses, a lo largo de varias generaciones, estudió en el Colegio La Salle de la ciudad de los ocasos. Bajo el cariño y la admonición de los hermanos, su espíritu fue aviniéndose al rigor de los estudios. Concluido el bachillerato, el destino no fue otro que el de la capital. Veinte años contaba cuando al mudarse a Caracas abrazó la profesión de la enseñanza: Botánica, Geografía e Historia serán las materias que imparta. Su vocación de naturalista había nacido a la vera de José Saer D' Heguert, en su tierra natal, cuando acompañó los pasos del científico en su afán de botánico. De modo que el joven que llega a la capital ya está signado por el amor a la naturaleza; ya llevaba en sus maletas la semilla de sus futuros vuelos poéticos.

El primer intento de estudios universitarios le hizo tocar las puertas de la Medicina, pero luego el abandono lo condujo hacia las puertas del Derecho, siempre bajo el apremio de la precariedad económica, hasta finalmente abrazar los estudios de Economía, y alcanzar el título en la Universidad Central de Venezuela, en 1944. Los

primeros años de vida caraqueña de Venegas Filardo llevan el sello de su tiempo: vivía en una pensión en el centro de la ciudad.

Sus primeros poemas son publicados a lo largo de 1933, en revistas de Caracas y Barquisimeto. Estas cartas credenciales le abren la amistad de los jóvenes que entonces comenzaban a trajinar con la palabra. Son los años de las postrimerías del gomecismo, y encontramos a Venegas muy activo en la conformación de agrupaciones. Entonces participó de la fundación de la Asociación de Escritores de Venezuela, y no le eran ajenas las asociaciones estudiantiles. Un hecho va a cambiar el curso de la historia: el dictador morirá en 1935, y su sucesor se ve instado a abrir un poco las ventanas de la casa. Va a ocurrir, entonces, la iniciación grupal y generacional de Venegas: se crea el grupo Viernes, una de las promociones poéticas más valiosas del siglo XX venezolano. A la cita grupal asistían: Vicente Gerbasi, Ángel Miguel Queremel, Luis Fernando Álvarez, José Ramón Heredia, Pablo Rojas Guardia, Otto D' Sola, entre los más fieles, porque la lista de allegados y de colaboradores de la revista, que llevaba el mismo nombre del grupo, es muy extensa.

La estética viernista se caracteriza por el espíritu cosmopolita: el emblema del grupo delata sus aspiraciones universales: la rosa de los vientos de los navegantes, lo que es lo mismo que todas las direcciones, todos los destinos, todas las lenguas. Se propone Viernes acudir a las fuentes de otras literaturas y traducirlas; se propone alargar el cuello hasta confines más lejanos. Tiene conciencia de que el mundo no empieza ni termina en nuestras costas; para ello le asiste el espíritu de la libertad que recién comienza a tomar cuerpo a raíz de la muerte del dictador tachirense. Los seduce el llamado telúrico, pero también acuden al llamado de lo lejano; los interpela, como a todos los poetas, la muerte, pero no por ello pasan de largo ante las celebraciones líricas de la naturaleza. En este grupo se inicia Venegas. De hecho, su primer poemario es publicado por las ediciones del grupo Viernes. Cráter de voces (1939) se titula, y en él se recogen sus primeros poemas, escritos entre Barquisimeto y Caracas, cuando aún la ciudad del Ávila no se ha hecho el asiento definitivo. Libro primerizo que el autor, sabiamente, ha permitido deslizar hacia el abismo del olvido.

También publicado por las ediciones del grupo Viernes, Música y eco de tu ausencia (1941) es su segundo poemario. Aquí ya se encuentran las primeras huellas del vuelo lírico de Venegas. En un poema como éste puede catarse lo que afirmo:

¿Qué dulce llama su calor eleva

sobre el anochecer de mi quebranto?

¿Qué mano sabia tu recuerdo enreda

entre mi corazón y tu descanso?

Para el momento de la publicación del libro, ya ha conocido a quién será la compañera de toda su vida: Elba Borges Falcón, madre de sus seis hijos, a quien está dedicado el título.

El conocimiento particular de la gramática de la naturaleza comienza a expresarse con fuerza. A partir del dato que le ofrece el mundo, el poeta viaja hacia los humores del alma. Serenamente va auscultando en sí mismo lo que los caminos, las nubes, los perfumes, los bosques, van señalándole a su destino. La operación que adelanta su poesía está fundada en la observación de la naturaleza: para ello está especialmente dotado el poeta barquisimetano. Cuando Venegas llega al mundo, Venezuela es un país eminentemente rural. Al despertar el siglo XX, 80% de la población vive en el campo y el otro 20% en las ciudades. Al finalizar el mismo siglo, la proporción es exactamente la contraria: 80% en las ciudades y 20% en el campo. Es, además, una tendencia mundial que casi no conoce excepciones. De allí que no pueda extrañarnos que el mundo que trabaja la criba del poeta Venegas sea el que le brinda la naturaleza, aunque ésta haya sido tamizada por el velo de sus intenciones líricas.

La pasión periodística que dominará la vida entera del poeta se expresa tempranamente. Fue director de la revista del grupo Viernes y jefe de redacción de Billiken, pero su labor más

prolongada ocurre en El Universal, periódico al que ingresa en 1937, desempeñándose a lo largo de los años en diversos cargos, entre otros el de jefe de redacción y director de las Páginas literarias. Su presencia en este diario abarca más de medio siglo de puntualidad semanal. En la década de los años cuarenta, también, inicia otra de sus devociones: la docencia universitaria. Durante treinta y cinco años impartió clases en la Universidad Central de Venezuela y la Universidad Católica Andrés Bello, alcanzando el más alto grado al que puede aspirar un profesor universitario.

Son varios los años que transcurren entre la publicación de su segundo poemario y el tercero: dieciséis. En ellos Venegas se ha entregado con fervor a las tareas del profesor, del periodista, del gremialista cultural y del ensayista aplicado en temas diversos. El silencio se rompe con Círculo de tu nombre (1957), prácticamente una plaquette que alberga cinco poemas de extensión mediana. En ellos, el autor se detiene en los efluvios del sentimiento amoroso; en forma epistolar se dirige a la amada, pero en otros eleva su pregunta perpleja al silencio de Dios, que no se manifiesta. En ellos, se hace patente una suerte de angustia de vivir, que ya se anunciaba en los poemarios anteriores, y que no abandonará las oraciones líricas del poeta hasta el fin de la palabra poética.

Muy de su tiempo, Venegas se pregunta por el misterio del universo y cree hallar respuestas en la esfinge de la mujer amada. Concentra la victoria, frente al desasosiego, en el encuentro de la pareja. Esencializa el sujeto amoroso, y lo hace pivote y bálsamo para derrotar su angustia. Las cartas que deja sobre la mesa el poeta Venegas son las del Romanticismo o, como afirma Fernando Paz Castillo, refiriéndose a este mismo libro:

«Puede que estos sentimientos existan, como en toda poesía moderna, tomadas de fuente directa o indirecta, sugestiones kierkegaardianas... Pero, a la postre, posiblemente, todo concluya en un suave, si bien oscuro en muchos, neorromanticismo, propio de nuestra era de transiciones morales y materiales en pos de un sospechado ideal.»

Su poemario más celebrado es publicado en 1961 y se titula La niña del Japón. Le valió el Premio Municipal de Poesía del año siguiente. El libro es fruto del deslumbramiento que le produce una gira por el país oriental. Tocado en lo más profundo de su ser, Venegas emprende la poetización de la experiencia viajera, pero no se trata de un libro de poemas de viaje. Lejos está de ello. Lejos está de ser un poemario superficial, que sólo se detiene en la experiencia de la epidermis. Por el contrario, en La niña del Japón se toca la puerta, una vez más, del sujeto amoroso convertido en absoluto lírico. Consecuente con la indagación anterior, Venegas llega más lejos en su veta erótica. Por ello Juan Liscano, en un comentario sobre este libro, afirmó: «reúne diversos poemas nacidos del encuentro con Japón cuya presencia distante, lírica, se confunde con la figura femenina, mitificada, inspiradora de un erotismo diluido y de un sentimiento elegíaco».

En este poemario, Venegas alcanza las más elocuentes metáforas y, muy especialmente, una suerte de serena emoción en el sentimiento amoroso. Pero no se agota allí. Sus versos construyen la nostalgia y aquello que Aristóteles valoraba en grado sumo: la melancolía. Lejos está, sin embargo, de estos poemas la tristeza. La nostalgiosa lumbre que los anima es serenamente celebratoria, y a veces claramente erótica. Los versos, esta vez, atienden a la respiración musical con mayor ahínco que en intentos anteriores. Discurren con la propiedad con que lo hace el agua que va lamiendo su único lecho. Insiste Venegas, con éxito, en el recurso epistolar: se dirige a la mujer amada, como quien eleva un canto celebratorio y seductor:

Surgiste en la noche tibia de Yokohama

a la hora en que los astros se duermen en la bruma,

en que la leve lluvia besa las criptomerias

que desveladas guardan funerarias mansiones.

Quizás, entusiasmado por la buena acogida de La niña del Japón, al

año siguiente da a la imprenta otro poemario. Se titula Los cantos fluviales (1962), y se levanta sobre un hilo coherente: el río de Heráclito, que el poeta mira pasar. Bien sea el Hudson que lame las orillas de Manhattan o ríos metafísicos que no ostentan un nombre preciso: el río de la muerte, el del cielo, el de la infancia, el de la ausencia. Reconstrucción del paso firme de la memoria, el proyecto de Venegas sigue el curso de su río interior. De hecho, el canto más extenso es el que corresponde a la salvación de la infancia: «Canto al río de mi infancia», donde el poeta rememora sus escenas primeras en Barquisimeto y celebra sus primeros años como quien recuerda haber vivido en el Paraíso. El río de su infancia opera en el poema como columna vertebral por donde corre el agua de la memoria, y la extensión que ofrece el poema parece proporcional a la distancia que separa al poeta de los años que visita con nostalgia. Esa suerte de molino que es la memoria va triturando lo superfluo y resguardando sólo la pulpa.

Si La niña del Japón se eleva como un canto amoroso, Los cantos fluviales ascienden como la epifanía de alguien que adelanta un balance, una revisión de los episodios anímicos fundamentales de su vida. Auxiliado por la metáfora del río heracliteano, que no deja de pasar un segundo, Venegas no pretende detener el curso de los hechos. No es un lago el símbolo de sus pasos sobre la tierra; es un río, es el cambio que sólo puede ser salvado del olvido por la palabra poética, la palabra reconstructora:

Estaba en el país hermético del retorno.

Ni un grito turbaba la superficie de las aguas;

Ni una mirada, ni una luz.

A Los cantos fluviales los sucede una elegía y luego un largo silencio. Más de treinta años estuvo sin publicar Venegas Filardo: Elegía de la sombra de tu paso (1967) es, hasta ahora, su último poema. ¿Por qué dejó de escribir el poeta? Sólo él puede saberlo, pero lo cierto es que su obra nunca se caracterizó por la

abundancia. Hasta en los años de mayor producción, el número de poemas que componía cada entrega suya era comedido, escueto. Ha debido sentir siempre que con lo dicho era suficiente. Si leemos su obra en conjunto, como si fuera de una sola pieza, advertiremos la coherencia temática de sus versos, así como la circunvalación sobre algunos paisajes recurrentes y sobre el efluvio lírico de su poesía.

«Elegía de la sombra de tu paso» es un poema tan enigmático como el momento que escogió Venegas para dejar de cantar. Es un texto casi cifrado, con claves de difícil decodificación. Es como una suerte de testamento poético oscuro, en el sentido de que es una despedida cercana al misterio. Sus versos están como tomados por un lejano reclamo que no termina de expresarse y que, de paso, le confieren un aire hermético y seductor al poema. El lector queda atrapado en una suerte de laberinto de salida improbable.

Hasta aquí la obra poética de Venegas Filardo, no así su vida fecunda de editor de la revista Poesía de Venezuela, ni su encomiable labor de crítico y divulgador de la literatura, por más de cincuenta años, desde las páginas de El Universal. Tampoco cejó en sus empeños académicos, no sólo en el claustro universitario sino en las Academias mismas, donde fue Individuo de puntual presencia. También, en estos últimos treinta años de silencio poético, Venegas vio traducir su obra a distintos idiomas: desde el inglés hasta el japonés, deteniéndose en el italiano y el catalán, entre otros.

La obra poética de Venegas puede considerarse concluida. En ella brilla un particular sentido romántico de la palabra poética, junto a su perspicaz mirada lírica, siempre teniendo a la naturaleza como telón de fondo de sus viajes interiores. El amor le ha acompañado en la travesía, de la mano con cierto sentimiento de perplejidad frente al misterio del mundo. Ha querido encontrar en el diálogo de las almas enamoradas la mejor arma para combatir la desolación y la muerte. Su poesía ha sido como una caligrafía paralela al discurrir asombrado del poeta por sobre el río del tiempo. Los lectores celebramos su ofrenda.

En Canoabo está el alma de Vicente Gerbasi

a Virginia Betancourt Valverde

Un domingo en la tarde fuimos a visitar a Vicente Gerbasi. Nos recibió en su apartamento de la urbanización Cumbres de Curumo con su mujer, Consuelo. Lo que ha podido ser el clásico domingo insuflado por el desasosiego y el tedio, los Gerbasi lo convirtieron en una fiesta. Qué alegría de vivir, qué maravilla la de aquella pareja de enamorados que iban más allá de los setenta. Nos fuimos de su casa de noche, convencidos de que la felicidad en cualquier momento toca la puerta y se sienta. Para Guadalupe, era la primera vez que trataba a un creador, un poeta, distinto a todos los demás. Y la cantidad de gente que hemos conocido. La diferencia que todavía celebra contundente y hasta emocionada es que Vicente era un hombre bueno. Qué difícil es encontrarlos tan absolutamente buenos. Un santo, más que un ángel. Como alguna vez dijo Borges refiriéndose a su padre: «Era muy inteligente y como todos los hombres inteligentes, muy bondadoso». La estrella que le brillaba en los ojos fue la que Guadalupe vio en él, ya harta de los egos enfermos de tantos otros artistas.

Recuerdo poquísimos domingos en la tarde a lo largo de mi vida. Uno es el de Vicente. Tan íngrimo como el retrato que me hizo mojando los dedos en vino con ceniza. Soy yo y estoy colgado en la pared del cuarto de mi hijo Cristóbal. Este privilegio ocurrió un mediodía en un restaurante de Las Mercedes con su inseparable amigo Francisco Pérez Perdomo. Compartíamos en esa época la misma casa. Abajo la Revista Nacional de Cultura y arriba la revista Imagen. Nos frecuentábamos a diario. Yo acudía a él con la certeza de que mis pasos me llevaban hasta un hombre grande. Un poeta, un hombre acostumbrado a beber en el pozo humilde de las palabras. La alegría, la amistad, la amabilidad, la buena voluntad, en tres palabras: la inteligencia bondadosa se sentaba allí todas las

mañanas. Luego se iba con un sombrero blanco bellísimo que le daba un aire de ingenua elegancia.

Su obra poética, abundante, se inicia con Vigilia del Náufrago (1937) y concluye con el libro póstumo Los oriundos del paraíso (1994). Más de veinte títulos en casi sesenta años de publicación de sus textos. Los estudiosos de su obra coinciden en señalar a dos de sus libros como los más importantes. Me refiero a Mi padre, el inmigrante (1945) y Los espacios cálidos (1952). Ciertamente, son dos poemarios centrales de la poesía latinoamericana. A mí me entusiasma particularmente el largo canto a su padre. No sólo por la factura impecable sino por el logro estructural. Es un poema redondo, logradísimo. Resume una experiencia universal: el europeo que llega a América y hace el inventario espiritual de lo que sus ojos, y su alma, registran. Si la nuez de la poesía es la imagen, la mirada, allí está ella como un relámpago (para echar mano de un fenómeno que fascinaba al poeta). Mi padre, el inmigrante comienza y termina con la constatación de la muerte. Y este acontecimiento inevitable es el eje sobre el que gravita toda la vida y la obra (es lo mismo) de Gerbasi. Cristiano como era, no dejaba de estremecerle el misterio de la vida y la incertidumbre del más allá. Pero sobre todo el canto a la existencia que es su obra es testimonio de su alegría de vivir; de allí que la nada, la muerte, lo acercara unas veces al miedo y otras a la melancolía.

Los espacios cálidos quizás sea el poemario donde mejor brilla el deslumbramiento mágico frente a la naturaleza. Allí, la mirada cándida y profundísima del poeta compone con armonía extraordinaria sus viajes. Respira a sus anchas la edad privilegiada del poeta: la infancia. Allí, Gerbasi logra rescatar su propia mirada: es un niño el que ve, el que columbra. Esta es la semilla del bosque que el poeta logra sembrar: un hombre desnudo mira el mundo por primera vez, como un niño. Destaco los poemas: «Te amo, infancia», «La casa de mi infancia», «En el fondo forestal del día» y «El leopardo».

Si al señalar estos dos libros olvidáramos algunos otros, estaríamos cometiendo un desafuero. A partir de Edades perdidas (1981) el poeta se acerca a un acantilado desde donde se divisa el océano. Le siguen Los colores ocultos (1985), Un día muy distante (1988), El solitario viento de las hojas (1989), Iniciación en la intemperie

(1990), Diamante fúnebre (1991) y Los oriundos del paraíso (1994). En estos siete poemarios, el poeta va acercándose cada vez más a una suerte de nuez del habla. Las palabras más claras, las imágenes más directas. Tan así fue que los editores diseñaron dos de estos poemarios con ilustraciones que le hacen guiños a los más pequeños. Alguna vez le oí manifestar su extrañeza por estos procederes y, para atenuar su desazón, le comenté que no estaba mal buscar otros lectores entre los niños. No le disgustó la sugerencia. En todo caso, el propósito (o la confusión) de los editores algo nos está revelando. No es otra cosa que la decisión del poeta de irle quitando cortezas a un árbol hasta llegar a la más blanca, a la más tierna.

En una aproximación a su poesía, hace ya varios años, titulé «Gerbasi dibujante» el mínimo ensayo. No me arrepiento de haber indicado su afición (y su formación) por las artes plásticas como algo determinante en su obra creadora. Gerbasi no sólo dibujaba con gran sentido de las proporciones, sino que bastaba ver cómo combinaba su ropa para saber de su buen gusto, de su cercanía con el lenguaje del color. No podemos dejar a un lado un hecho capital en su vida: cursa bachillerato en Florencia. Sus padres, haciendo un gran esfuerzo, lo envían desde su Canoabo natal a Italia. Allí reside hasta el momento en que muere su padre y decide regresar a Venezuela. Juan Bautista Gerbasi deja de existir en el país al que emigró abandonando Vibonati, al pie de los Apeninos. No dudo que la formación florentina del poeta le haya labrado no sólo el sentido de la armonía, las proporciones y el color, sino algo que en sus últimos libros afloró persistentemente: la economía de medios. Mientras menos trazos se requieran para transmutar lo que los ojos ven, mejor. Quizás, la breve majestad de Ungaretti, de Montale, quizás la humildad de los ruegos mínimos, quizás la sospecha de que la abundancia puede esconder un tesoro, lo hayan empujado por este camino. El encantamiento ante el mundo, que se manifiesta desde el comienzo de su poesía, ahora encuentra cauces menos anchos, pero no menos intensos. Su perplejidad frente a la relojería exacta del universo se ahonda en su camino hacia lo íngrimo, lo escueto, la nuez:

Mi memoria está en el agua

pantanosa de la iguana

que abre los ojos

en una era sudorosa del mundo

Así se expresa en «Cosmos» el poema que abre Edades perdidas, manifestando una vez más su perplejidad ante el misterio del universo. Y es que la dilucidación del misterio es otra de las obsesiones que dispara la obra creadora de Gerbasi. Es como si el poeta buscara en la conducta del leopardo la explicación de sus fiebres, es como si en el paso del viento por entre los árboles o en la lluvia sobre los naranjales, anidaran las respuestas a muchas de sus circunstancias vitales. En el fondo, el poeta busca la palabra de Dios en la naturaleza, e intuye que el misterio es la expresión de una cifra incomprensible de la divinidad.

Con Consuelo Orta formó una familia que lo acompañó en múltiples avatares. Desde sus funciones como asesor en decoración, cuando la mandíbula de la dictadura perezjimenista apretaba, hasta los salones del Agregado Cultural y el Embajador. Bogotá, Haití, La Habana, Israel, Dinamarca, Polonia, fueron algunos de los destinos diplomáticos de los Gerbasi. Fernando, Beatriz y Gonzalo se mudaban de país en país con sus padres, hasta que el año de 1971 dejaron de hacer y deshacer maletas. Desde entonces y hasta el final de sus días, el autor de Diamante fúnebre estuvo al frente de la Revista Nacional de Cultura. Muchos años antes había sido secretario de redacción de la misma revista cuando la dirigía Mariano Picón Salas. Estos retornos, en distintas condiciones, le tocaron varias veces al poeta. El año de 1992 estuvimos juntos en Bogotá. Allí regresaba Gerbasi, casi cuarenta años después, en su condición de padre del Embajador de Venezuela en Colombia. Allí fuimos testigos de la devoción de los hijos de Gerbasi por su padre, la misma que él había profesado al suyo:

A veces caigo en mí, como viniendo de ti,

y me recojo en una tristeza inmóvil,

como una bandera que ha olvidado el viento.

Por mis sentidos pasan ángeles del crepúsculo

y lentos me aprisionan los círculos nocturnos.

Venimos de la noche y hacia la noche vamos.

Escucha. Yo te amo desde un reloj de piedra,

donde caen las sombras, donde el silencio cae.

Otras dos obsesiones se suman a las que hemos enunciado. Me refiero a la noche y a Canoabo. La primera, cunde en su poesía por su poder encantatorio. Es el tiempo natural del misterio. Son las tinieblas las que alimentan la curiosidad por un mundo que no se entrega fácilmente. La persistente indagación del poeta en los espacios en sombra nos ha regalado poemas memorables.

Los silencios oscuros donde brillan los escarabajos,

la pupila cálida como un rencor donde se incendia un pino,

el miedo de la ardilla en medio de los ojos,

un relámpago en el fondo fluvial de la memoria,

he aquí un instante para convertirme en un poco de noche,

en un estanque de insomnio estelar.

Las oscuridades en el agua me dan espacios inconclusos,

joyas palpitantes, lampadarios de moradas nupciales.

Flotan telas en el viento de la sombra,

y alrededor suenan fuentes de bocas aborígenes,

aguas hacia el fondo donde la luz se agota,

donde un eco recomienza viniendo de nosotros.

La noche avanza como un palacio sin fondo

Pero la noche no sólo opera como el espacio de lo mágico y lo misterioso, sino que le brinda al poeta dos piedras preciosas: la soledad y el silencio. Estas dos situaciones son muy valoradas por Gerbasi. Encuentra en ellas la posibilidad de acceder a las revelaciones. Es como si solo y en silencio el hombre pudiese acercarse más y mejor al rostro de la verdad. Así es como la nocturnidad provoca una suerte de fascinación múltiple en el poeta. La notable capacidad metafórica de Gerbasi, sus recursos magicistas, la sedimentación de imágenes surrealistas y, en suma, la otra realidad que va creando con sus versos está presente con fuerza en sus poemas de la noche. Especialmente, en ellos afloran sus brotes oníricos, sus demonios, su infancia, en una sola palabra: Canoabo. Este pueblo de la niñez y esta región agreste resumen todo un universo creativo. Es casi una palabra mágica para el poeta. Articula casi toda la materia de la que está construido el templo Gerbasi:

Vi el día más oscuro

de la lluvia del trópico

que desde hace millones de años

cae en los ramajes

de mis sentidos.

Le pregunté a mi madre

cómo era la tierra

y me dijo que era redonda

como una naranja

y que giraba en el cielo.

Pensé entonces,

por qué en algunos tétricos

rincones de las casas

caminaban horribles cucarachas

sin alas.

En el estanque del jardín

vi mi rostro

entre hojas

y pájaros profundos,

mientras la tierra giraba

en el cielo como una naranja

Es evidente que el decir gerbasiano fue depurándose hasta llegar a una limpieza notablemente rica. Su viaje no fue el del que desaloja una casa hasta dejarla muda; fue el viaje del que sólo amuebla la casa con las cosas más poderosas. Lo que está allí es lo que tiene mayor fuerza simbólica, mayor lujo conceptual, mayor ímpetu evocativo. A diferencia de algunos de sus lectores, que echan de menos la fiesta verbal abundante de la primera parte de su obra, a mí me entusiasma la ruta que tomó el poeta. Desde hace mucho admiro la operación del pintor chino frente a la hoja en blanco. El creador aguarda a que la obra le crezca adentro y al sentirla plena la ejecuta en pocos segundos. Esa suerte de meditación hondísima y

paciente del pintor frente a su espacio es similar a la que Gerbasi acomete con su poesía última. A esto llegó al final de una vida de atenciones a los mensajes del corazón. Le abrió las puertas galantemente a sus voces interiores hasta que la suya, la más suya se apoderó de su garganta y cantó hasta el respiro final. Vicente Gerbasi tocó siempre las puertas del Señor y éste lo supo. Ahora su alma pertenece a Canoabo: Dios quiso devolverle el paraíso.

Juan Liscano: desesperanza y resurrección

a Sergio y Mauricio Dahbar

La hija del general Velutini murió en Caracas a los ciento cinco años de edad. Clementina Velutini Couturier tuvo un hijo y enviudó muy joven. Heredó una fortuna que supo engrosar y jamás sospechó que su único vástago iba a ser poeta. Desde la aparición de Ocho Poemas, en 1939, hasta Resurgencias (1995), sus lectores hemos asistido a la siembra del poema y el ensayo, los dos nudos centrales de su obra. Olvidemos los artículos de prensa que forman parte de su vida política. Esto es, sin duda, lo menos interesante de sus afanes vitales. Tengámosla como lo que es: el acercamiento de un escritor a las esferas mágicas del poder, la cuota de responsabilidad que se autoimpone un patriota, una estrategia para alcanzar mayores audiencias.

Tres noticias de los primeros veinte años de vida de Liscano esclarecen no pocos aspectos de su obra. La primera es la muerte del padre, cuando éste era tan pequeño que casi no lo recuerda. La segunda, pivotal, es la vida en Europa. En Francia, Bélgica y Suiza pasa los primeros años de su formación escolar. Se educa en francés y goza de los rigores académicos de la escuela gala. Sus primeros recuerdos son de allá: un mundo civilizado donde se juega al fútbol. Y la tercera noticia es su regreso a Venezuela. A su llegada siente pesar sobre sus hombros una suerte de culpa y decide, afanosamente, internarse en el país hasta tener sus raíces en las manos. Así fue como inició un apasionado ir y venir por la geografía nacional recogiendo la música autóctona. Con una camioneta y un grabador, el poeta (quizás) ignoraba que estaba documentando lo que luego fue la base de los estudios etnomusicológicos del país. Pero, también, lo animaba limpiar unas culpas que sus amigos comunistas le habían enrostrado al llegar. Tengo que ser de aquí, se dijo y se internó en el campo. Haría suyo

el mito del retorno a las raíces; haría suyo a Marcos Vargas y Reinaldo Solar y tantos otros arquetipos mitológicos. De los vapores de este trance surgen Ocho Poemas y luego Contienda. Concluye la década del treinta y un hombre lampiño, con una barba casi inexistente, se busca a sí mismo.

Al día de hoy, alrededor de veintidós títulos componen la obra poética de Liscano. Un recorrido tan vasto trae consigo los más disímiles logros. El impulso americanista, perseguidor de las luces de la identidad, que tomó la primera poesía de Liscano, no tiene mayor relación con la indagación ontológica de la segunda etapa de su poética. Como le habría gustado decir a Borges: en una vida creadora tan larga un hombre ha sido muchos hombres. El autor de Del alba al alba con mayor insistencia ha sido muchos: no ha dejado de tocar puertas y entrar y salir. Entre las notorias características de la personalidad de nuestro poeta está la del afán, el apasionamiento con que asume sus fervores. Actúa con el ímpetu de los convencidos y arrasa con todo aquello que le interponga resistencia.

La búsqueda de lo americano y el proyecto de nombrar lo nuestro encuentra su mejor expresión en un libro que estimo: Nuevo Mundo Orinoco. Dado a la luz pública el año de 1959, justo al final de la dictadura militar, recoge un propósito que animó a buena parte de los poetas latinoamericanos, con Neruda a la cabeza. Se trataba de responder a por lo menos, dos preguntas: ¿Quiénes somos? ¿Cómo somos? Liscano hizo su aporte y, en verdad, es la contribución poética venezolana más importante a este programa continental. En gran medida trasciende sus propósitos al trabajar con la historia, con el mito del conquistador, con el retrato de los que estaban y los que llegaron. Dueño de la elocuencia, el discurso ético que Liscano desarrolla hace del libro una experiencia totalizante, que abarca grandes espacios, tanto geográficos como psicológicos:

Dije, sol, truena el verano, un ave deslumbrante

e invisible pasa y sólo se mira su sombra. Muestra

el cielo una faz roja y rugiente.

Dije entonces, Dios, comiéndome las palabras, con

la lengua volteada hacia adentro y con los ojos

vaciados.

El amor era tigre en acecho

La muerte se acercaba lentamente bajo una nave

de árboles estrellados.

Estos cantos que forman Nuevo mundo Orinoco fueron escritos en París entre 1954 y 1958, pero la versión final es de 1959 en la isla de Barbados. Liscano tuvo que abandonar el país el año 1953 por invitación del jefe de la policía política del régimen. Un hombre alto y elegante llamado Pedro Estrada. La vida del poeta corría peligro, como tantas otras vidas que cargó a su cuenta la tiranía. Los años de París son de grata recordación para el autor de Humano destino. No sólo la infancia de sus tres hijos (Clementina, Isabel y Juan Carlos), sino la amistad con jóvenes escritores latinoamericanos constituye un bien que el poeta conserva. Paradójicamente, fue allá donde conoció realmente a Rómulo Gallegos, de quien luego fue uno de sus mejores críticos. Allá trabó amistad con un inquieto mexicano de ojos verdes y rápidos movimientos: Octavio Paz. Allá anudó su afecto al del gran traductor de los latinoamericanos, Claude Couffon. Y allá, también, le dio vida a este libro singular.

En la topografía del país vasco francés ardió la pasión erótica del poeta. De aquellas alcobas con vista a las laderas nos llega un poemario extraordinario: Cármenes. La crítica coincide en señalarla como una de las obras eróticas más significativas de toda la poesía venezolana. Y es cierto. Si no tuviese el temor de cometer una injusticia por exclusión, diría que es su mejor libro. En verdad, de todas las indagaciones del poeta en el mundo amoroso, en Cármenes respiran las mejores. Allí se recoge con maestría buena parte de las claves de la pasión erótica.

La posesión, la entrega, la posibilidad de salirse del mundo y ser otros, la complementariedad y la exclusión, la locura y la batalla amorosa. Una joya:

Se miran a sí mismos en el otro.

Ella aparece abierta impúdica ojeroza tremulante

él, enhiesto obsceno avizor posesivo

ella: contráctil húmeda gimiente umbría

él: herido llameante solar fulminado

¡Cuánto abandono momentáneo! ¡Cuánto triunfo!

Pueden equivocarse gozosamente

confundir las imágenes del deseo despejado

fundir los sabores de sus bocas

perderse juntos en el placer del otro.

Al llamado erótico de Cármenes lo sigue Edad oscura. Un libro en buena medida emblemático de las preocupaciones de Liscano. Si en Cármenes brilla eros, en Edad oscura asoma una obsesión que lo visita desde entonces, casi siempre. Me refiero a su desconfianza en las bondades del progreso tecnológico. Esta reserva lo ha llevado a no pocas posiciones abiertamente apocalípticas. Este rechazo a los avances tecnológicos ha hecho del poeta una suerte de abanderado en contra de la televisión. Ya en Edad oscura, libro de 1969, puede leerse un poema como «Civilización audiovisual» que pinta un panorama desolador del mundo contemporáneo. Si en Nuevo Mundo Orinoco un viento positivo insuflaba el canto, a partir de Edad oscura la poesía y el pensamiento de Liscano se dejan poseer por una suerte de escepticismo militante, cuando no de pesimismo, de una concepción apocalíptica del destino del hombre. En este

orden, quizás, su mayor logro sea Fundaciones. Un poemario que se pasea por el planeta después del fin del mundo. El poeta, hacia finales de los años setenta y con sobrada razón, preveía el apocalipsis nuclear. Los seres que sobreviven a la hecatombe son los que protagonizan las imágenes de este libro terrible. Los seres humanos vamos hacia nuestra propia destrucción, nos dice el poeta muy cerca de la desesperación.

Pero los centros temáticos de una obra no se excluyen entre sí. Por el contrario, conviven y hasta se alimentan de sus contradicciones. Esto ocurre de manera palpable con la obra de Liscano. Junto a la veta apocalíptica que no ha dejado de seguir, otra lo toma también fervorosamente. Me refiero al frenesí con que Liscano le ha dado vueltas a dos preguntas: ¿Qué hacemos en el mundo? ¿Cómo somos? Respondiendo a esto es que ha recalado en las playas del esoterismo, de las religiones orientales, de los cátaros, de los gnósticos y de todas aquellas culturas milenarias que tengan una mitología, una respuesta ante el desconcierto que produce la existencia. No le han sido ajenos los ritos iniciáticos, el yin y el yan y la experiencia del viaje interior. La búsqueda del poeta lo ha llevado a aventurar un buen número de viajes por su propia conciencia. De este entrar y salir son hijos sus poemarios: Los nuevos días, Myesis y Vencimientos. Alguna vez le oí decir que un camino es la literatura y otro la búsqueda de la conciliación interior. Este armisticio que le tranquiliza le deshizo el martirio que tan bien expresó en un extraordinario libro de ensayos: Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa. En Los nuevos días puede leerse un poema que recoge como ninguno la nuez de esta obsesión liscaniana:

Debe haber algún lugar en nosotros mismos

donde cesa el combate de los contrarios

y no se juega más a cara o cruz

donde las cosas brillan con su propia lumbre

y la mirada resplandece en el silencio

dominios del doble blanco

donde se unen el agua y el fuego sin violencia

y nieva en el trópico sin cambiar de clima

y los hielos eternos calientan el cuerpo

y podemos vernos nacer y morir

en un movimiento de duna que se desliza

o viajar en constantes de años-luz

hacia ayer para corregir las desgracias

o hacia mañana para anticipar los trabajos

detener los vencimientos

antes de hundirmos en algún núcleo

en algún hervor en alguna inmanencia

sustraídos al tiempo

máscara de la eternidad.

La indagación ontológica, el convencimiento pesimista y la salida erótica son, a grandes rasgos, tres de los nudos obsesivos que aprietan en la obra de Liscano. Si bien la pulsión erótica de Cármenes no se ha presentado de nuevo con esa máscara, no es menos cierto que ha aparecido con otra. ¿Qué es un poemario como Domicilios sino la mudanza de la casa del cuerpo a la casa del espíritu, a la casa del recuerdo, a la casa de la infancia?

Traídos por el mismo hilo nos llegan estos dos libros. Domicilios coincidió, además, con una curiosa necesidad de varios poetas venezolanos por abrir las puertas del tema de la casa. Con el notable antecedente de La casa por dentro de Luz Machado, Hanni Ossott, Pérez Oramas, María Fernanda Palacios, Elí Galindo, Liscano

y quien esto escribe, coincidencialmente nos vimos recorriendo unos espacios perdidos en la memoria. Fue como regresar a la casa de la infancia y buscar afanosos los fantasmas, la intimidad, los patios donde se formaron nuestras conciencias. Allí está Domicilios: un libro de tregua para el fustigado poeta, un libro que olvida el paisaje después de la batalla y trabaja con la sensualidad de las imágenes, con la evocación, con el rescate de lo mejor de la vida en pareja, de la vida con los otros.

Del mismo año 1986 es otro poemario valioso de Liscano. Vencimientos se titula el conjunto que va precedido por un breve, pero sustancioso prólogo del autor. En él, regresando al tema de la literatura y la espiritualidad, dice: «Se trata de una introspección sin descanso. Lo contrario de la desposesión del ego. O quizás el único modo de agotar su imperio de seducciones». Una vez más sobre la mesa lo que se viene imponiendo a lo largo de su obra como leitmotiv: la lucha del hombre consigo mismo, la batalla de los contrarios, eros y tanatos en un combate a muerte. Esta contienda es la que ocurre en Vencimientos: bulle de nuevo el magma contradictorio que prende el fuego en la poesía de Liscano.

Otras puertas abre el poeta en su más reciente poemario. Resurgencias se titula y está levantado con piedras que evocan su infancia. La mirada con que se voltea hacia el largo pasillo de los años abandona la pugna interior y, en buena medida, se permite la reconciliación, el armisticio. Este libro contiene un poema autobiográfico memorable: «Homenaje tardío a mi ángel de la guarda». En él, el poeta alude a su segundo poemario diciendo:

Yo había cumplido veintiséis años;

la guerra, Leviatán, mordía

al mundo para tragárselo;

publiqué Contienda,

esta no ha cesado.

Envejecí

una y otra vez, y más. Miro el sol,

cae la tarde, entra la noche,

la luna platea los helechos arbóreos

en las selvas nubladas.

Sigo viviendo

porque el Ángel de la Guarda

conjuró peligros y extravíos,

persiste en protegerme, está allí,

lo sueño ahora

y tiene el rostro

de Beatriz adolescente.

Este libro lleno de esperanza se planta en la acera de enfrente de otros. Recoge aquí el poeta a sus ochenta años un viento ilusionado que olvida a tanatos y se afilia a los aspectos positivos de la vida. Es así como nuestro lúcido apocalíptico deja ver su rostro conciliatorio y celebratorio:

La belleza existe, vive, sufre heridas,

despide un aura de energía sutil,

envuelve las formas oscuras del arraigo

suscita ráfagas de asombro,

difumina lo inexistente, lo pesado,

crea distancias, se aleja, parece ocultarse

y se muestra, sensual y libre,

en cada resurgencia.

Hasta aquí hemos dado vueltas en torno al eje de la obra liscaniana: su poesía. Pero no podemos dejar a un lado espacios que con su pluma ha abierto. Ellos son el ensayo literario, bien sea en el que reflexiona sobre la naturaleza y el futuro de la literatura o la obra, considerable, de crítico e historiador de la literatura venezolana. Autor de un libro insoslayable (Panorama de la literatura venezolana actual), no ha desmayado en su empeño por desentrañar y divulgar la poesía de varias generaciones de venezolanos. En este aspecto, su magisterio y su generosidad lo destacan notablemente en el conjunto de su generación.

Nuestro autor también ha aportado lo suyo a los estudios del folklore en Venezuela. Fue su fundador a mediados de siglo y tampoco ha abandonado esta veta. Fuegos sagrados, agotado rápidamente, recoge sus ensayos sobre el tema. Aunque menos abundantes, no dejan de ser valiosos sus aportes reflexivos en el campo de las artes visuales. Especial interés tienen sus trabajos sobre Reverón. En particular, su agudísima penetración en la psique del pintor en la que teje relaciones entre sus fantasmas religiosos, sus fuerzas eróticas y su pintura. Este libro singularísimo, publicado por la Galería de Arte Nacional, es inevitable para la comprensión del maestro de Macuto.

Y, finalmente, en las playas del ensayo antropológico ha puesto sus ojos el poeta. En ellos se les da entidad a algunas de las angustias que lo interpelan: el drama tecnología versus equilibrio ecológico, el nudo (trabajado en su poesía) entre la vida espiritual y la literatura, la condena a la civilización que olvida al hombre y el destino incierto de la cultura occidental. Estos son algunos de los temas sobre los que Liscano se pronuncia, oigámoslo:

«Ni el arte, ni la política, ni la ciencia, ni la religión cuando se estratifican dogmáticamente en iglesias, ni la psiquiatría, ni mucho menos la expansión victoriosa del yo, aproximan a esa renovación interior, a ese nuevo estado, a esa liberación psicológica, que pudiera propiciar, más allá de lo que se entiende hoy por amor -confundido como anda casi siempre con el deseo de posesión- el entendimiento y la paz entre los seres humanos. La cultura occidental, el racionalismo, no satisfacen esta proposición. En cambio existen muchas vías ya transitadas y probadas por seres liberados, que conducen a esa posibilidad. No me corresponde señalar alguna. Si lo hiciera incurriría en el crimen intelectual de creerme poseedor de la verdad. Existen, y eso basta. Que cada quien encuentre la suya.»

A las observaciones que he venido haciendo sobre algunos aspectos de su obra se suma una de orden global, nada desdeñable. Me refiero al modelo intelectual que Liscano encarna; en este sentido, su forma de estar en el mundo se orienta hacia lo que podríamos llamar «el intelectual-conciencia». Este modelo, muy caro a los franceses, fue el que asumió el poeta seguramente influido por su formación europea. En América Latina han sido muchos los escritores que han abrazado este arquetipo, aunque tiende a desaparecer en razón de la especialización de la actividad intelectual, además de otros motivos que sería improcedente comentar en este espacio. En todo caso, en Liscano tenemos encarnada una proposición de ser: devoto de la metáfora y urgido por el destino ecológico del planeta, lúcido contrincante de la civilización audiovisual e intérprete y crítico de literatura, actor político sin filiación partidista y acucioso conocedor de las llamas del mundo espiritual.

Este es nuestro poeta. Sin la menor duda: una de las presencias intelectuales más apasionantes del siglo XX venezolano. La bandera de una vida izada por el fervor, por la curiosidad y por la escritura. En una oportunidad en que a Borges lo interrogaron sobre la figura del político dijo: «No sé hasta dónde un país debe ser juzgado por los políticos, que, en general, son la gente menos admirable que hay

en cada país».

La obra de Liscano requeriría un estudio de mayores pretensiones o una biografía literaria. He soñado en varias oportunidades con emprender esta tarea. Ese sueño que tuve alguna vez he podido cumplirlo con la publicación de Juan Liscano, Biblioteca Biográfica Venezolana, 2008. El único homenaje que puede rendírsele a un escritor es leer su obra; lo demás son retóricas y fuegos artificiales que no revelan otra cosa que la mediocridad de sus oficiantes:

Todo –lo poco– una vez escrito

para lectores desconocidos,

posibles amigos contados, dispersos,

remite al silencio elocuente

nunca enfático ni obligatorio.

El silencio puede prometer lo eterno.

Elizabeth Schön: la mujer que toca a la puerta

a Ernesto Mayz Vallenilla

La fuerza creadora de una mujer dulce de ojos azules que gusta sostener la mirada y que va por el mundo buscando, ha encontrado cauce y continente en dos géneros muy cercanos: la poesía y el teatro. Estos hermanos nacidos con días de diferencia son los que, desde 1953, Elizabeth Schön cultivó paciente e insistentemente.

Las puertas del poema las viene tocando desde la publicación de La gruta venidera (1953). Un libro en prosa que va inventariando las fuerzas del génesis, que va fijando las operaciones por las que pasa la naturaleza hasta llegar al hombre. Un libro fundacional en su sentido básico: la poeta abre los ojos al mundo y lo cata, lo ausculta. Calibra así la violencia que destruyendo construye, y acompaña los ritmos naturales con su mirada de asombro, de encantamiento. Trabaja, en alianza, su mundo interior con la crónica de los fenómenos de la naturaleza. Dos mundos metafóricamente se interpenetran. A este libro hermoso le sigue En el allá disparado desde ningún comienzo (1962) donde, como quien pulsa otro registro, Schön intenta el verso auxiliado por el adjetivo, por cierta oscura geometría que olvida el referente, por el abstraccionismo más puro, si se quiere. Poesía tatuada por el concepto, más que por la imagen.

Su tercer libro poético es, hasta ahora, el más leído. Con cuatro ediciones en su haber, El abuelo, la cesta y el mar (1965) es, por decir lo menos, un libro conmovedor en el que comienza diciendo:

Yo diría que los niños necesitamos, como

los barcos, de un muelle muy amplio y de

unas aguas muy quietas y transparentes

Teniendo al mar y la playa como escenario, en este libro se recrea con inteligencia y sencillez la relación entre un maestro y su discípulo, entre un abuelo y su nieta. El guía-abuelo le va descubriendo cómo en la naturaleza subyace un código donde encontramos respuestas a nuestras preguntas. Un libro sabio en el que los viejos, los que se despiden, le entregan las llaves de su experiencia a los que se inician. Allí se rescata una estructura educativa milenaria, que en Venezuela no ha sido siempre respetada por los mayores. Cuántos de nuestros sexagenarios dirigentes se aferran patológicamente a los tributos del poder y le cierran la puerta a los menores. Estos ancianos tendrían que leer El abuelo, la cesta y el mar para hallar cura a sus dolencias. Tendrían que recordar una de sus enseñanzas:

«Siempre he pensado que el amor que tiene el abuelo por mí es muy semejante al amor que tiene la savia por el árbol: lo deja crecer tanto cuanto sus raíces y semillas dan. Jamás he sentido su amor como una red que me aprisiona o me atrapa. Esto nunca lo podría decir. Me demuestra constantemente que amar es dejar que las aguas sigan su curso sin que derrumben o encarcelen.»

Es así como este libro termina alcanzando el esplendor de los ritos de iniciación y sus rigores necesarios. Sola y con la cesta en la mano es como la niña traba relación con el mundo. Un libro que he leído varias veces. La primera tuvo lugar en la oficina que ocupaba en Monte Ávila Editores. Al mediodía, después de una mañana repleta de dificultades presupuestarias, tome el libro entre mis manos y se hizo un círculo de luz: su sabiduría había sanado mis heridas y estaba listo para lidiar con la mezquindad del mundo. Aquel texto bálsamo, donde hallé la virtud de la mansedumbre, cada vez que lo leo me revela algo. Breve y profundo.

La cisterna insondable y Mi aroma de lumbre son publicados el año 71. El primero, abre las mismas puertas de su primer poemario: ata las obras de la naturaleza con las del alma. Pero, a diferencia de La gruta venidera, en este poemario prolijo, el lenguaje y los referentes se acercan al abstraccionismo que abandonó por completo en El abuelo, la cesta y el mar. Pareciera que el viaje de Elizabeth Schön va a estar signado por estos polos: el abstraccionismo conceptual y geométrico y la imagen más clara. En Mi aroma de lumbre se teje, desde distintos ángulos, una indagación sobre la naturaleza y el protagonismo de la palabra, pero también se pulsan algunos estados del alma: el odio, la hipocresía, el irrespeto, la serenidad y la envidia. Virtudes y pecados sobre los que su verso, esta vez nítido, se proyecta como una luz sobre la pared. En el comienzo de este poemario puede leerse:

Se escribe con la limpidez de la hierba,

con el movimiento del tallo,

y el desprendimiento de la hoja

cayendo hacia la tierra.

Al proyecto de ir descubriendo a Caracas de la mano de un adulto, le siguen los poemarios El oír la vertiente (1973), Incesante aparecer (1977) y Encendido esparcimiento (1981). En este último, encontramos lo que mueve buena parte de la obra poética de Schön. Me refiero a la persistente investigación sobre el Ser, sobre el Yo, sobre la Nada. Esta batalla por asir, por comprender los humores del Ser ha ocupado su trabajo. ¿Quién soy? ¿Cómo soy? ¿Hacia dónde voy? Son algunas de las preguntas que interpelan a la poeta. Oigámosla:

Al Ser

¿se le puede atribuir algún comienzo si nunca hemos podido

asirlo, como aquella fruta que en los caminos madura para

nuestra sed diaria?

Mas está aunque nada ni nadie sea capaz de abarcarlo.

El Ser no es medible.

Pero del hombre es la extensión, la altura, el hueco

gigantesco del universo.

Refiriéndose a este poemario, Hanni Ossott en un ensayo sobre la poesía de Schön, afirmó:

«Podríamos decir que Encendido esparcimiento despliega una devoción hacia el Ser y el Fuego como fuentes originales de la existencia. Esas fuentes originarias están lejos de ser encarnaciones de lo divino, pues para Elizabeth Schôn el Ser rebasa cualquier concepto humano. está en nosotros y nos excede. La chispa, la llama en nosotros nos dice del Ser, pero el hombre suele apagarla con su codicia. Así mismo ella nos muestra que el Ser no tiene lugar, nos pertenece, está en nosotros y nos excede. La chispa, la llama en nosotros nos dice del Ser, pero el hombre suele apagarla con su codicia.»

En efecto, de los frutos más preciosos que puede brindarnos la poesía que comentamos está, sin duda, sus descubrimientos sobre el Ser. Iluminada por la chispa que a veces la asiste, la poesía de Schön irradia buena parte de la luz que busca. Su escritura es una convocatoria, un llamado para que la luz acabe con las sombras del Ser, para que venza al misterio. Pero, su poesía también es una constatación de que los tesoros no se entregan fácilmente. Por el contrario, la puerta se abre para unos pocos y esto lo sabe con total pertinencia la poeta que quiere tomar las manos de Dios.

En Del antiguo labrador (1983) el deslumbramiento ante la naturaleza que ocurre desde su primer poemario encuentra, de nuevo, cauce en la relación del hombre con la tierra. Aquí, como reconstruyendo la faena milenaria de la humanidad con el campo, la poeta va trabajando con lo que es simbólico: la semilla, el agua, la tierra, el hombre sobre ella, los frutos, los ciclos, las manos. Canta a la sabiduría casi innata del labrador, celebra el ritual de los campesinos y asume como propios los equilibrios que estos hombres logran con sus labores. Busca y encuentra el nudo de otro de sus centros obsesivos: la paz interior, la mansedumbre, la armonía. Finalmente, el camino abstracto que se propuso Elizabeth Schön desde En el allá disparado desde ningún comienzo junto con sus compañeros de viaje, Ida Gramcko y Alfredo Silva Estrada, encuentra asidero definitivo en sus cinco últimos libros: Concavidad de horizonte (1986), Árbol de oscuro acercamiento (1992), Ropaje de ceniza (1993), Aún el que no llega (1993) y Campo de resurrección (1994). La búsqueda heideggeriana del Ser por los senderos del abstraccionismo, con similares procederes a los del arte abstracto, en conjunción con un espíritu religioso, quizás sea lo que Elizabeth Schön ha venido proponiéndose y, digo quizás, no porque dude, sino porque los propósitos de su empresa estética incluyen aspiraciones que van más allá de este anhelo.

Del conjunto de su obra poética quiero privilegiar cuatro títulos: El abuelo, la cesta y el mar, Mi aroma de lumbre, Del antiguo labrador y Concavidad de horizontes. Los cuatro se me entregaron sin reticencias. Los otros, no menos interesantes, se constituyeron en un enigma a decodificar. Sin embargo, pude darle la mano a la emoción en estos libros signados por la complejidad. Leer toda la obra de Elizabeth es un acto de amor doble: supone el olvido de uno mismo, de su poesía y de sus gustos y, además, uno debe entrar desnudo en una playa con sus propias rocas, sus caracoles y su arena particular. Lo hice, y las olas llegaron hasta mis pies y sentí la temperatura del agua. La mayoría de sus textos exigen más de tres lecturas para ser asimilados. Su poesía invita a una degustación parsimoniosa, parecida al discurrir del tiempo en el patio de su casa. Se lee con la meticulosidad y el silencio del orfebre. Fundada sobre su formación filosófica, sus angustias en torno a la naturaleza del Ser y su profundísimo conocimiento del alma humana. Su obra, como pocas, supone un proceso de decantación para ser

aprehendida. No es un amor que se entregue fácilmente:

La desolación tritura

el banco largo de los tiempos

Solos el punto y la línea Solos el hombre

y su hambre

el amor y calma

Sólo el círculo

en la vibrante intensidad

de lo que comienza, concluye

Casi toda su obra de dramaturga esta sentada sobre una urgencia: la imperiosa necesidad de la comunicación entre los hombres y el desastre que se construye cuando no la hay. Mirarse a los ojos opera como una suerte de símbolo de las relaciones amorosas, amables. Su teatro, por una parte extraño y, por otra, portador de las lecciones que sedimenta la experiencia, no deja de pasearse por las aristas de la responsabilidad individual y por la topografía del Yo. Vernos a los ojos y saber quiénes somos, son dos de las llamadas que recibe a diario la autora de las piezas Intervalo (1957), Melisa y el Yo (1961), La aldea (1967), Lo importante es que nos miramos (1967), Al unísono (1971), Jamás me miró (1972) y El limpiabotas y la nube (1973).

Dedicada a Aquiles Nazoa y leída por ambos en el mítico programa «Las cosas más sencillas», esta obra brevísima recoge con inteligencia la fugacidad de la comunicación. Recoge el prodigio que puede acaecer, en minutos, cuando una pareja de desconocidos sentados en un banco se abandonan el uno en el otro. Metafórica e

imaginativa esta pieza redonda me hace aplaudir. Me refiero a Lo importante es que nos miramos. También, aplaudo un diálogo dispar titulado Al unísono, y digo dispar porque una pareja, otra vez, sentada en un banco de una plaza busca comunicarse. El hombre habla y la mujer monosilábica, responde. Siempre en torno al laberinto de la comunicación entre la gente, esta obra breve se suma al tejido que sobre esta obsesión ha oficiado Elizabeth Schön. Con el mismo hálito de rareza cautivante que está presente en sus obras, en esta el ambiente se carga de desesperación, de anhelo y de complacencia. Nos lleva hacia varios estadios límite, con el ingenioso recurso sobre el que está montado el diálogo: uno habla mucho y el otro muy poco. Ansiedad y parquedad, tratando de darse la mano.

Una vez concluida la lectura de toda la obra de Elizabeth Schön tuve la impresión de que está abierta. No ha terminado. Esta intuición la tuve particularmente en cuanto a su poesía, pero esto no lo expreso porque sienta falla o incompleta su aventura creadora. Todo lo contrario. Lo creo porque la riqueza de las puertas que toca es tal, que aún faltan espacios por ocupar con su hondura, su bondad, su belleza.

Fracasa quien triunfa o triunfa quien fracasa: ¿dónde está el héroe?

El mito del héroe está suficientemente documentado y estudiado por la psicología arquetipal. Para Carl Gustav Jung y sus discípulos no fue ajeno este mito fundamental. Por el contrario, fue de los mitos más trabajados por la insaciable sed de descubrimientos del maestro Jung. En el libro colectivo El hombre y sus símbolos, se acerca al mito del héroe Joseph Henderson, uno de los más aventajados jungianos, natural de San Francisco. Este libro fue publicado en 1964, pero se sabe que fue concluido por Jung y su equipo en 1961, días antes de morir el suizo universal. En un libro anterior de un connotado jungiano, Joseph Campbell, El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito (1949), se ausculta el fenómeno exhaustivamente. Ambos títulos, y algunos otros ensayos que sería prolijo señalar, arrojan luz sobre el mito del héroe.

Salvo prueba en contrario, el héroe dibuja una trayectoria común en distintas culturas. Su origen humilde no impide que sus fortalezas se manifiesten de manera evidente, ganándose la admiración de quienes le rodean. En el inicio de su epopeya alguien lo ayuda, le entrega una clave, una llave, un secreto que lo fortalece y lo hace apto para enfrentar la batalla que se avecina. Esa batalla exterior pasa por haber ganado una de orden interior: doblegar a sus demonios internos, sobreponerse a sí mismo. Luego, la batalla con las fuerzas del mal, bien sea un monstruo de mil cabezas o los molinos de viento del Quijote, significa la prueba central que, de vencerla, le confiere al candidato a héroe su condición de tal. La victoria sobre las fuerzas del mal termina por dibujar el mito: de sus lugares de iniciación se hará un santuario, de sus pasos una leyenda y, finalmente, de la traición que sufrirá, que lo llevará a la derrota, también se documentará su crónica. En suma, el héroe supera unas pruebas a las que es sometido, y con ello fortalece su ego adolescente. Superada la prueba, según dicen, se alcanza la madurez, y ya no serán necesarios los trances del que quiere ser adulto. El mito del héroe, como arquetipo del inconsciente, deja de

ser propicio para el crecimiento. Se pasa a otra etapa de la vida. Muy someramente, he dibujado unos trazos, evidentemente insuficientes, del mito del héroe.

Ahora pasemos a examinar el poema «Derrota», de Rafael Cadenas. Este celebradísimo poema fue publicado por primera vez en 1963 en el periódico Clarín del Viernes, pero no dispongo de información precisa sobre el momento en que fue escrito. Especulo, conociendo al maestro Cadenas, que fue acometido meses y hasta años antes y luego fue dejado en reposo, antes de ser publicado en la fecha antedicha. En cualquier caso, es de los primeros años de la década de los sesenta. Aquí se cruzan la biografía personal del barquisimetano y la historia política contemporánea de Venezuela. Cadenas viene de estar en el exilio en Puerto España (Trinidad). A esa isla ha llegado como consecuencia de sus actividades en el Partido Comunista, lógicamente enfrentado a la dictadura de Marcos Evangelista Pérez Jiménez. Caída la dictadura, el poeta regresa al país y, seguramente, se une a sus compañeros de viaje que ahora ensayan la vía de la lucha armada para derrocar al gobierno de Rómulo Betancourt. Sin embargo, dado el carácter apacible del poeta, no parece probable imaginarlo en las montañas con un fusil al hombro. Ha debido ser de los colaboradores de aquella gesta, pero desde sus cónclaves citadinos.

Lo importante para nuestro análisis es que su poema es imposible no referirlo a los acontecimientos de aquel tiempo. Por supuesto, el poema de ninguna manera busca trabajar una época exterior. Trabaja con los acontecimientos del alma del poeta que se siente interpelada por los hechos. El texto parte de una constatación: no se es apto para la heroicidad requerida. No se calzan los puntos para intentar el mito del héroe. De allí el título y la lúcida aceptación del fracaso. Sin embargo, el hablante, al enumerar sus incapacidades, va sutilmente haciendo emerger su sabiduría. ¿No es, acaso, la enumeración de su minusvalía una enorme demostración de madurez que difícilmente podrían exhibir los héroes que humillan al derrotado? La convivencia con el fracaso, su aceptación, es una de las expresiones más claras del camino hacia la madurez. ¿No llega a este estadio, por vía incluso más expedita, el derrotado hablante que el sujeto en trance de héroe? Pues sí, siempre y cuando aceptemos que lo que busca el héroe es el fortalecimiento

de su ego endeble. Si es así, pues el derrotado del poema llegó al mismo sitio, habiendo sufrido la prueba de la batalla con sus demonios interiores y haber vencido. En los últimos versos del poema habla el humilde triunfador:

«me levantaré del suelo más ridículo todavía para seguir
burlándome de los otros y de mí hasta el día del juicio final.»

La burla de sí mismo es de las expresiones más altas de los poderes de la ironía, además de ser de las expresiones más altas de fortaleza del ego. El que puede reír de sí mismo es un hombre que ha avanzado en la liberación de sus propias fuerzas carcelarias. Un hombre proclive a hacer de sí mismo el objeto de su fuerza crítica es un hombre mayor, es un hombre cercano a la libertad. Incluso, podría pensarse que el que se burla de sí mismo está cerca de la victoria sobre su mayor enemigo: el ego. Al pronunciar esta palabra de tres letras, hemos llegado al centro de la poesía de Cadenas; conviene detenerse.

La lúcida constatación de Cadenas al fijar el rostro de su mayor verdugo, el verdugo de todos, en verdad, si bien puede ubicarse en su primer libro, ciertamente toma cuerpo a partir de comienzos de los años sesenta. Cantos iniciales y Una isla (1958) son anuncios de lo que en su fuero interno apenas se revelaba como una intuición. Con Los cuadernos del destierro (1960) se vislumbra la batalla, se da un paso más hacia ella con Derrota (1963) y se llega al campo de refriega con Falsas maniobras (1966). A partir de entonces, no cabe la menor duda de que el poeta ha abierto una puerta. La carne de sus indagaciones yoicas la encuentra en la lectura de los místicos cristianos, pero también, y muy especialmente, en el hallazgo del budismo. Sospecho que este encuentro es muchísimo más importante para comprender la obra de Cadenas de lo que se piensa. Tener al deseo como la semilla de todo aquello que nos aleja de la nuez de la serenidad es un descubrimiento del budismo largamente probado en su trajinar con el alma de los hombres. También lo es el considerar al ego un reo de la fuerza disgregadora del deseo. ¿Y qué es el héroe sino un esclavo de los impulsos de

afirmación yoica? ¿Acaso el motor que pone en funcionamiento el relato épico del héroe no es el de la afirmación personal frente al mundo? Pues así parece. De todo esto, creo poder concluir que en el poema «Derrota» nuestro poeta se conduce, aparentemente, entre dos aguas.

Por una parte, desarrolla el discurso del antihéroe, del derrotado, pero, por la otra, levanta la bandera de la ironía frente a las victorias que pasan de largo. Como no es apto para competir por ellas, las desprecia, desde el rincón privilegiado de la ironía. Así es como el derrotado se sobrepone a su propio fracaso y se levanta para reír. Ríe de sí mismo (¿habrá alguna victoria más heroica que ésa?), y ríe de lo que los otros han tomado por victoria. De hecho, en un poema paradigmático que dialoga con «Derrota» y que se titula «Fracaso», el poeta afirma: «Cuanto he tomado por victoria es sólo humo».

Cadenas no pasa la prueba de la heroicidad mitológica: algo le dice que sus pruebas son otras. Se niega a encarnar un mito, sus batallas son interiores, no requieren otro espejo que la prueba de sí mismo, medido por parámetros propios. Es un derrotado, no es un héroe, conoce el fracaso. ¿No será, entonces, un triunfador?

Francisco Pérez Perdomo y la metáfora de la persecución

a Miguel Marcotrigiano

La creencia según la cual un autor escribe un solo libro se confirma con Francisco Pérez Perdomo. Quien, con una antorcha en la mano, se adentre en el bosque de sus libros comprobará lo que digo. Desde Fantasmas y enfermedades (1961) hasta El sonido de otro tiempo (1991) sus obsesiones, sus procederes, sus recurrencias temáticas están siempre presentes. El poeta se ha ajustado con tal firmeza a lo que forma el magma de su poesía que un lector desprevenido, que no le ponga atención a las fechas de edición, podría leer indistintamente su obra. Su evolución es casi imperceptible, y digo casi porque hay un matiz, un mínimo quiebre en el desvelo del poeta, del que nos ocuparemos más adelante.

Lo primero que salta a la vista para quien le tome el pulso a Fantasmas y enfermedades (1961) es la influencia del insomne de Carúpano: José Antonio Ramos Sucre. En buena medida el poeta se afilia al elocuente linaje de Ramos Sucre, no sólo rindiéndole tributo en cuanto al buen decir del lenguaje sino a un recurso que, desde entonces, surge persistentemente en su poesía. Me refiero a la máscara. Desde su primer libro, Pérez Perdomo apela a este ardid con singular destreza. Como su maestro Ramos Sucre, instala un juego de espejos para poder decir lo suyo con propiedad. Con frecuencia, en sus textos habla un personaje refiriéndose a sí mismo o a otros, pero es un personaje el que discurre sobre las ocurrencias fantásticas de su pasado. También, desde este primer libro hasta el más reciente, el poeta acude a una sola y gran cantera: su infancia en un pueblo andino. Desde el principio viene Pérez Perdomo lidiando con una suerte de posesión de los espíritus. Dialoga en las tinieblas con los vivos y los muertos hasta articular una suerte de credo: todo es un círculo en el que los fantasmas y los que no lo son se dan la mano. La realidad física y tangible se confunde con la

incorpórea, y la existencia se nutre de lo real y lo fantástico. Así es como Pérez Perdomo, como Ramos Sucre, la emprende contra la calamidad y la muerte hasta que alcanza un estatuto de convivencia con sus demonios. Convivencia nada pacífica sino altamente tormentosa:

He aquí mi expiación

no soy dueño de la holganza de mis ademanes

Tú mandas

Soy tu esclavo monstruo fiel hermano

No hay tregua en tu amenaza

Tú me matas.

En verdad, el libro que Pérez Perdomo ha ido escribiendo a lo largo de casi cuarenta años parte de su lucha con la muerte y su batalla con los fantasmas. Es obvio que se trata de un forcejeo consigo mismo que encuentra expresión a través de su poesía. Pero no podemos olvidar que su obra es la de un lector. Sé, porque fuimos vecinos laborales y conversamos muchas veces, que el poeta es un lector incontenible. Lee novelas con fruición, no le es ajeno el tema histórico ni el sociopolítico y le ha gustado adentrarse en el laberinto de la teoría y la crítica literaria. No puede extrañamos la familiaridad con que entra en la escena del poema tanto la referencia mitológica griega como la fábula y los contenidos arquetipales. Allí están como trazando las líneas de un mapa.

Los venenos fieles (1963) es un poemario en prosa en el que la máscara del autor emprende un viaje interior. Unas veces cadáver, otras espectro, el hablante va paseándose por un mundo de situaciones fantasmales como extraídas de una pesadilla. Con un lenguaje que no le huye a la metáfora surrealista, el poeta dibuja las imágenes más absurdas y más terribles. Enfrenta un diálogo consigo mismo hasta alcanzar lo que podría ser un emblema de su obra: la persecución. El poeta es un

hombre acosado. El poeta es capaz de llevar al papel la crónica de su desesperación, de su propia destrucción. Trabaja con los instrumentos y las expresiones del mal: venenos, asesinatos, sangre, babas, viscosidades, vísceras forman parte del exorcismo que se inflige el autor. Materias del sueño son las que inundan el poema. El poeta le abre la puerta a lo que no parece de este mundo y es así como le da vida a su tesis: avanzamos con nuestros muertos adentro, caminamos al lado de las sombras, el mundo es uno solo hecho de la vida y de la muerte.

En La depravación de los astros (1966) el poeta continúa su viaje. Cada vez más íntimo, se aplica en auscultar el ritmo y el humor de sus fuerzas interiores. Siempre trabajando con la idea de ser un hombre poseído por designios ajenos, su obra, con gran lujo verbal, va dando cuenta de sus desvelos:

Hacia la alta noche desperté confinado dentro de mí,

circuido por un ritual sombrío; las puertas puestas allí

tal vez para franquearme el paso se cerraban estrepitosamente

contra mi cara; las manos, las piernas y la piel invertidas;

los ojos vueltos hacia adentro y como absortos en la

contemplación de las frases maquinales, recurrentes,

los ojos exhumando de las paredes interiores un lenguaje de fuego,

una nueva álgebra delirante que centellea en mi cráneo

como un insecto mágico.

Estos tres libros que hemos señalado son publicados en la década de los años sesenta y el contexto en el que se inició el poeta fue caraqueño. Perteneció a los grupos Sardio y El techo de la ballena y suscribió el proyecto estético y político que estos conjuntos sustentaban. La suntuosa prosa poética de estos primeros libros me

remite a otro autor contemporáneo del poeta y militante de los mismos grupos. De esos años es un libro muy leído: Cuadernos del destierro. También en prosa y con similar poder en las imágenes, Rafael Cadenas tocaba la puerta contigua a la de Pérez Perdomo. Con los años, la importancia de los grupos como proposición estética va disminuyendo o creciendo, dependiendo de la claridad del proyecto. Pero no cabe la menor duda del parentesco que tienen los libros iniciales de Pérez Perdomo y Cadenas. Entre las afinidades, hallamos la aventura de indagación en el Yo. Ambos investigan sus propias naturalezas, se desdoblan, saben que una multitud de seres los habitan. Ni Huéspedes nocturnos (1970) ni Ceremonias (1976) escapan a este propósito. Por el contrario, a partir de ellos el espacio donde ocurre el poema de Pérez Perdomo se va concentrando en el pueblo de la infancia. Su poesía, a medida que avanza su único libro, va haciéndose cada vez más con los elementos de la niñez, se nutre de la evocación, reconstruye sus primeros años. También, en esto Pérez Perdomo con su obra confirma una tesis muy difundida: el universo de un creador es su infancia. Como el poeta colombiano Álvaro Mutis y su tierra caliente, como Vicente Gerbasi y Canoabo, como Ramón Palomares y Escuque, nuestro autor va como en un círculo acercándose a sus orígenes. En Círculo de sombras (1980) afirma:

Soy de aquí, usted lo sabe,

aquí nacieron y murieron

mis antepasados,

entre estos cerros

ahora áridos y estos cactus,

entre estos horizontes sostenidos

cada día y para siempre.

En Huéspedes nocturnos (1970), el autor va como despidiéndose de

la prosa y se acerca al verso, al punto que sus libros más recientes olvidan totalmente la prosa. Es así como cierta música, cierto tono, se va apoderando de los gustos del poeta. A la par, va abriéndose espacio el recurso confesional en primera persona. Antes, como ya hemos señalado, la máscara cundía en su poesía, ahora asoma cada vez más la voz desenmascarada del poeta. Además, esto ocurre junto con un despojamiento cada vez mayor de la imagen imposible y de lo fantástico. No se trata de la desaparición de lo maravilloso, no. Lo que ocurre es que esto se expresa más abiertamente, buscando las imágenes más claras. Es como si el pueblo abstracto, universal y suspendido fuese cada vez más nombrado y precisable. Fruto acabado de este intento es Círculo de sombras (1980), donde en el poema que da título al libro se acomete un arte poética. Lo transcribo completo, dado su poder esclarecedor.

No es para mí la vida

una rigidez geométrica,

una fórmula, una costumbre

rigurosamente aceptada, una página

que se sucede día y noche

con su escritura infinita y monocorde,

no, la vida es un remolino,

un vértigo de los contrarios

que se producen sin cesar, una

contradicción que se alarga

más allá de sí misma

y se flagela

con sus enormes látigos,

me hunde en el vacío

y luego me rescata

para hundirme de nuevo

en mi cerrado círculo de sombras.

Pero la luz que alcanza el poeta plenamente en este libro no se apaga. Por el contrario, en Los ritos secretos (1988) se expande aún más hasta encallar en las costas de lo confesional. Extrañamente, el poeta que se inicia enmascarado de pronto habla de sí mismo diciendo:

Francisco me nombran,

esa es mi gracia

y soy de estos lugares.

Ya no sólo blande un nombre sino que hace explícito un orgullo de pertenencia. Pertenece a un pueblo y se mira a sí mismo en ese contexto. Dibuja su autobiografía como la clara luz del atardecer que acaricia los techos de las casas andinas, pero no abandona su estremecimiento, sus demonios que lo corroen, lo movilizan y lo postran. En Los ritos secretos encuentro sus mejores poemas. No sólo el citado «Ese es mi nombre» sino también «Una idea», «Aquellas imágenes», «Largas horas», «Teatro» y «Abre los ojos». Creo, apelando a la arbitrariedad del gusto, que es su mejor libro. Hallo en él la mayor profundidad junto con el lenguaje más prístino. Creo que alcanza aquí la mayor lucidez sobre los temas que lo obsesionan. En el fondo, su único libro está constituido por variaciones sobre unos temas que no lo abandonan nunca. En este sentido estamos ante una de las obras más ajustadas y coherentes de la poesía venezolana. Al mismo sujeto u objeto, Pérez Perdomo se le ha acercado desde todos los ángulos posibles, pero siempre erizado,

hirsuto, sacudido. Su obra, en buena medida, se yergue como un expediente sobre las rugosidades del alma, sobre sus facetas más terribles, menos razonables. Su poesía está como alzada sobre la materia del inconsciente, sobre la que el hombre no ejerce ningún arbitrio. Es una poesía de las profundidades de la psique donde se da la mayor batalla entre el bien y el mal, la luz y la sombra. Estamos ante una de las obras que con mayor insistencia y pertinencia se ha propuesto convivir con sus fantasmas, con las fuerzas oscuras que no sabemos a qué designios responden. Por eso esta poesía más que leída debe ser aullada o susurrada con el mayor sigilo, para no despertar a las fieras que nos habitan por dentro.

El mínimo matiz al que aludí al comienzo de este ensayo se expresa en Los ritos secretos. Es, curiosamente, un libro que ilumina sus poemarios anteriores porque logra esclarecer la poética de Pérez Perdomo, pero, por supuesto, no me estoy refiriendo a una suerte de explicación de su proyecto estético. Lo que intento decir es que en este poemario esplenden con mayor claridad sus ejes temáticos y su elocuencia. Presiento que funcionará como una isla llena de luz donde los navegantes pernoctarán conciliando el sueño.

Con su más reciente poemario, El sonido de otro tiempo (1991), Pérez Perdomo viene a reconfirmar sus obsesiones y se esmera, especialmente, en su universo hogareño de la infancia. Vuelve sobre sus fantasmas, su pueblo, sus personajes. Fiel a sí mismo, como en un Círculo de sombras, el poeta trabaja su remolino, su propia persecución bajo la luz de la luna.

Los ensayos de un poeta

a Vasco y Micha Szinetar Gabaldón

No puede decirse que constituye una regla, pero sí es cierto que muchos de los grandes poetas han acometido el ensayo. Incluso, podría afirmarse que los poetas mayores, que son lectores voraces y van tallando una concepción del mundo, en algún momento de sus vidas sienten el llamado de la escritura ensayística. Eugenio Montejo no fue la excepción.

Su primer libro de ensayos, La ventana oblicua, fue publicado en 1974 y recoge trabajos escritos entre 1966 y esta fecha. El taller blanco fue editado en 1983 y contiene textos de la década siguiente. Entre uno y otro salió de la imprenta El cuaderno de Blas Coll (1981) que, si bien se trata de la primera insurgencia de uno de sus heterónimos, y en consecuencia constituye un texto de ficción, no por ello deja de trazar reflexiones ensayísticas. Lo mismo ocurre con Guitarra del horizonte (1986), de otro de sus heterónimos, Sergio Sandoval, cuyas coplas son glosadas con anotaciones de singular densidad que, sin duda, forman parte del corpus ensayístico del autor.

No recuerdo haber leído en años recientes ensayos del ortónimo Eugenio Montejo (que en su caso es pseudónimo), pero sí escuché, en una sesión extraordinaria de la Academia Venezolana de la Lengua, la lectura de una conferencia suya sobre la poesía de Francisco Pimentel (Job Pim) donde, además del elogio emocionado de la obra del juglar humorista, Montejo reflexionaba sobre la poesía política. Este tema venía acosándolo, como a todo ser sensible que padece la Venezuela de nuestros tiempos, y buscaba respuestas en la obra de otros bardos venezolanos de anteriores generaciones que hubiesen sido tocados por similar urgencia. Allí estaba, en un anaquel de su biblioteca, Pimentel con una carta en la mano. Este ensayo leído en la Academia certifica que esa veta no se

había agotado para Montejo, ya que nos constaba que Blas Coll no había dejado de ensayar.

Los ensayos recogidos en La ventana oblicua son devocionales. Lecturas de las obras de Bousquet, Válery, Novalis, Benn, Supervielle, Dávila Andrade, Drummond de Andrade, Rimbaud, Espriú, Machado, Ungaretti, Cernuda, Kafka, Cassou, Jung y dos venezolanos, Ramos Sucre y Sánchez Peláez, trazan un mapa completo de los autores que influyeron en él hasta la fecha, cuando contaba treinta y cinco años. Entre todos estos textos destaca uno centrado en la reflexión sobre la naturaleza de la poesía, y no sobre autor alguno. Se titula «Tornillos viejos en la máquina del poema». Escrito en 1969, contiene ya todos los elementos de la Ars Poetica que Montejo desarrollará en las próximas décadas. Quien entonces escribe, apenas ha publicado un libro, Elegos (1967), y cuenta treinta y un años. Aquel joven, por cierto, ya ha asumido el pseudónimo que le acompañará toda la vida. Eugenio Hernández Álvarez quedará en el olvido, en los recodos de la sorpresa de los trámites ciudadanos y jurídicos: la cédula de identidad, un documento notariado. El nacimiento del pseudónimo lo relata Francisco Rivera en un ensayo luminoso sobre El cuaderno de Blas Coll[42]. Allí, refiere Rivera, que el origen es escolar, ya que el estudiante de bachillerato Hernández Álvarez se ve obligado a escoger un pseudónimo literario para el periódico mural, a instancias de sus profesores. Como vemos, si la pseudonimia tocó su puerta en la adolescencia, la heteronimia le sobrevendrá en lo que Jung llamaba «la crisis de la mitad de la vida», pero este tema pessoano y fascinante es harina de otro costal.

Volvamos al ensayo programático y previsor. Dice:

«La nostalgia de ese pasado en que lo sobrenatural imponía de un modo tan fuerte su sello sobre los hombres, los días, las cosas, todo ello bastaría para explicarnos el sentido de desolación radical que domina la poética de los últimos tiempos»[43].

Líneas más abajo, el poeta explica el mundo al que ha llegado y las

dificultades severas que éste conlleva para la poesía. Dice:

«El mundo al que hemos venido, tiene la impronta de esa mutilación. La agitación espiritual que lo gobierna, proviene del esfuerzo realizado a nivel del pensamiento por suplantar el vacío que queda al ocaso del antiguo universo. El curso de los tiempos, en una inversión total de sus orientaciones, reserva ahora el término herético para quienes afirman la existencia de una espiritualidad superior»[44].

Como vemos, desde muy joven nuestro autor abrigaba la conciencia de haber llegado al mundo en un tiempo de transición: los dioses habían muerto, la vida sagrada pasaba por el mayor desprestigio, la voz poética no hallaba auditorio ni sentido, y quienes la cultivaban formaban parte de la herejía. Años después, en entrevista sostenida conmigo, en 1986, afinaba todavía más la reflexión. Afirmaba:

«Lo he repetido en otras oportunidades: la poesía es la última religión que nos queda. Cuando digo poesía, digo arte en general, creación artística. No sé cómo, por ejemplo, se pueda pintar algo válido sin tener un arraigo religioso… Gran parte del malestar del hombre contemporáneo se origina, a mi ver, en el hecho de pertenecer a un mundo modelado por una religión de la pobreza (Cristo es el más pobre y humilde de los hombres) y, comprobar, sin embargo, que no hay civilización más propensa al lucro que la nuestra. Esto produce sentimientos autopunitivos y conductas esquizoides. Habría que asumir por entero la búsqueda de la humildad o bien, si no se puede, desenterrar el culto de los dioses del oro, el culto de Mammon, para acercarnos a la armonía»[45].

Toda la obra poética de Montejo se sustenta sobre esta tarea esbozada tempranamente: buscarle sentido sagrado a la existencia, hacer de la poesía la expresión príncipe de la vida espiritual. Y en el

fragor de la labor, encontrar las claves ocultas en la naturaleza, en las estructuras perfectas de Dios que al poeta le toca decodificar. En otras palabras, hallar el Alfabeto del mundo, título de su primera antología poética, publicada en 1987.

En El taller blanco, Montejo añade nombres al catálogo de sus devociones. Pellicer, Cavafy, Biel, otra vez Machado, Blaga y, de nuevo, dos venezolanos: Gerbasi y Ramos Sucre, el recurrente. Ignoro por qué no incluyó en esta selección de ensayos el hermoso prólogo a la Antología Poética de Fernando Paz Castillo. La obra y vida de este poeta fue siempre objeto de culto para Montejo. En El taller blanco, al igual que en el libro anterior, privilegia la reflexión sobre la naturaleza de la poesía. «Poesía en un tiempo sin poesía» es una vuelta de tuerca sobre el mismo tema. Esta vez, el autor advierte que a la desaparición de los dioses se suma la pérdida de la ciudad. Así, el poeta para Montejo será un ser sin espacio, un exiliado perpetuo, un equivocado en el tiempo de su advenimiento. Dice: «Hoy sabemos que hemos llegado no sólo después de los dioses, como se ha repetido, sino también después de las ciudades»[46].

A contrapelo de su visión abiertamente nostálgica y pesimista sobre el futuro de la poesía en un mundo desalmado, nuestro autor se deja llevar en las alas del entusiasmo en el texto celebratorio que le da título al libro. Dispuesto a reflexionar sobre la anatomía de los talleres literarios y, después de confesar que no se formó en ninguno, recuerda la panadería de su padre, donde palpó por primera vez la tarea del creador y la atmósfera de lo sagrado. En aquella experiencia infantil-juvenil se decantó el proceso creador: el pan amasado, luego cubierto y protegido, a la espera de ser horneado y, finalmente, el fuego que lo corporiza. El mismo itinerario de un poema. Aquel fue su taller literario y, también, su espacio sagrado, pero perdido, ya que sólo sobrevive en su memoria, ausente totalmente de su cotidianidad. Paraíso perdido de la infancia. Zona sagrada.

En el mismo texto, por otra parte, ha dicho: «Sólo en la soledad alcanzamos a vislumbrar la parte de nosotros que es intransferible, y acaso ésta sea la única que paradójicamente merece comunicarse a los otros»[47]. El ensayista establece claros linderos entre las

etapas del proceso: una puede ser colectiva, la del taller literario donde se somete a lectura el texto y se escucha la voz de los compañeros de viaje; la otra, en la soledad indispensable del creador. En su caso particular, a altas horas de la noche, como los panaderos, como su padre, cuando el ruido y la canalla del mundo han cesado.

En la segunda edición de El cuaderno de Blas Coll, de 1983, el autor del heterónimo incluye un buen número de páginas que no están en la primera edición de 1981. Se trata de nuevos papeles de Coll, «hallados posteriormente por su creador». Lo mismo ocurre con la tercera edición (1998), con la cuarta (2005) y, en la quinta (2006), se suma La caza del relámpago de Lino Cervantes, un discípulo de Coll y nuevo heterónimo, que se presenta como coda editorial del libro de su maestro.

El cuaderno de Blas Coll es una obra híbrida. Evidentemente es narrativa, es poética y ensayística, pero también lo es dramatúrgica, ya que el heterónimo Coll es tratado como un personaje, con biografía, anatomía e historia. Naturalmente, no siempre es la voz de su creador. Más aún, Montejo se siente lejos de muchas de sus creencias, y esto sólo puede ocurrir cuando se trabaja un heterónimo, nunca sucede con un pseudónimo. Tampoco se trata de un Alter Ego, como Maqroll El gaviero de Álvaro Mutis. Don Blas Coll ejercía el oficio de tipógrafo en un pueblo llamado Puerto Malo, era politeísta y se empeñaba en reducir las palabras de la lengua castellana a dos sílabas, seducido por la obsesión económica, que consideraba indispensable para la salud del lenguaje. Por ello, creía que los poetas eran los mineros de la lengua y no los académicos. El cuaderno de Blas Coll es un libro único en el conjunto de la literatura venezolana. Merece un ensayo exclusivo, tal como lo adelantó Francisco Rivera (el más completo y profundo exégeta de su obra) en el momento de su aparición.

Las glosas de Sergio Sandoval a sus coplas son apuntes reflexivos punzantes, lúcidos, tanto como la introducción que Montejo acuña antes de los poemas de su otro heterónimo, Tomás Linden, en su único poemario El hacha de seda, de 1995. Sandoval, a su vez, fue contertulio de Coll en su taller de tipografía y conoció a Eduardo Polo, otro heterónimo, autor de unas rimas infantiles intituladas Chamario (2004). Pero, si sigo por este camino comenzaría el

capítulo de los heterónimos montejianos, asunto distinto y análogo, a la vez, al tema que ocupó estas líneas. La valoración de la obra completa de nuestro poeta, incluyendo la de todos sus heterónimos (Coll, Sandoval, Linden, Polo y Cervantes, los cuatro últimos conocidos como los colígrafos, en homenaje a su maestro) es un desafío placentero que abrigo entre mis planes. Por lo pronto, quedan en sus manos estos apuntes en homenaje a su vida y obra. Esta última, sin la menor duda, una joya capital de nuestra escritura. Única y brillante, como los más codiciados diamantes.

Joaquín Marta Sosa y los barcos de la memoria

a Herman Sifontes Tovar

Los primeros seis años de Joaquín Marta Sosa transcurrieron en su pueblo natal. Muy cerca de Oporto queda Nogueira: un poblado que, para 1940, albergaba mil almas y el sonido de los árboles rozando sus ramas por obra del viento. En aquel asentamiento de labriegos de la región del centro-norte de Portugal, cerca del mar, la vida se tornó imposible. Las nubes negras de la guerra hicieron del futuro una interrogación demasiado dilatada. El padre se embarcó, primero, con rumbo a Brasil, y desde allí, remontó las olas hacia el puerto de La Guaira. Una vez asentado en Caracas, se trajo a la familia. La tormenta europea estaba lejos de Venezuela.

La voracidad de lector que aún domina a Marta Sosa comenzó en la adolescencia y fue obra de Salgari y Verne. Las aventuras que urdían estos maestros anidaron en el alma solitaria del joven. Al Spleen de estos años se suman Federico García Lorca y Andrés Eloy Blanco, y ya el mundo se hizo un viaje sin moverse, desde la luz de su habitación caraqueña. La dictadura de Marcos Evangelista Pérez Jiménez hace de las suyas y la musculatura política de Joaquín, tallada por los versos que leía, va tomando forma. Se acercaba una fecha capital para la vocación de nuestro poeta: el 23 de enero de 1958. Aquel día pletórico encuentra al hijo de inmigrantes portugueses con el corazón tomado por la épica nacional. Ya no hay vuelta atrás: la patria y sus urgencias sólo conocen un domicilio. El llamado político es, también, el llamado religioso. A la par ha tomado cuerpo el fervor católico heredado de sus padres, y la militancia lógica no es otra que la Democracia Cristiana, quizás sugerida por el padre Avezuela, desde la ascendencia espiritual que ejercía sobre el joven. El inicio de la democracia venezolana fue un llamado a la contribución, un llamado al homo faber que no podía dejar de abrir la puerta.

Pero la vocación poética, quizás, viene de antes. Debe haberse sembrado en las melancólicas caminatas del niño por los bosques de Nogueira y, con toda seguridad, ha debido afianzarse en la travesía marítima. El año de 1952, con apenas doce años, Joaquín hace el viaje inverso y regresa a Portugal de vacaciones. Un mes le toma al vapor vencer la distancia entre una costa y otra, y el mismo tiempo le lleva regresar. Dos meses de ingrimitud sobre las olas, dos meses de días y noches sucediéndose con el mismo telón de fondo marino, tan sólo modificado por el paso rasante de los peces voladores o por los saltos esporádicos de los delfines. De este trance viajero quedó en el poeta la semilla amorosa por el barco como símbolo. Desde entonces y hasta el poema de hoy, la nave que se desplaza solitaria, majestuosa y silente es una figura que lo obsede. Quizás sea la miel de la errancia, la miel del pájaro que va y viene, como un barco, lo que le seduce aún más que el símbolo del vapor. En todo caso, en la arena de su imaginario respira vigoroso el casco de la nave venciendo las olas y el paso del tiempo.

El viaje de nuestro poeta se inicia con el muy bíblico título de Anunciación (1964). Son los tiempos de la afirmación juvenil, del tomar partido de los años sesenta. El canto, como forma poética de alta voz y de auditorio, se apodera de su garganta:

No quiero viajar a extrañas crecidas.

He venido a leerme en los ojos de la gente.

Y escribirme en sus epitafios.

Caminarme en sus pies y sus deseos.

La impronta de su gesta está dominada por el sentimiento amoroso. En su proyecto lírico van de la mano el encuentro con los otros y el abrazo fraternal de los cristianos. También alza su cuello la evocación de la casa materna, la casa de los primeros años. La memoria, como materia básica del poema, entra en escena con sus espejos.

En su segundo poemario intitulado Proverbiales (1969), la épica le ha cedido todo el espacio a las sábanas del lecho amoroso. La escritura epigramática que se hace práctica abundante en su tercer poemario, ya se anuncia en el segundo. Pero, en verdad, Proverbiales debe ser tenido como un puente, un angosto puente entre sus inicios y lo que viene a ser su primera obra definitoria. Me refiero a Para la memoria del amor (1978). En este poemario, el autor avanza hacia la absolutización del amor. Convierte, por obra de su dicterio, a la mujer amada en el centro de su universo personal. Aquí, el epigrama amoroso es el rey y recuerda a los muy leídos epigramas del sacerdote Ernesto Cardenal dedicados a Claudia. Es obvio que Marta Sosa tuvo al discurrir de Cardenal como paradigma. El magisterio se hace notar y nuestro poeta, lejos de negarlo, en su momento lo aceptó gustoso. La comunidad de enfoques y de intereses iba más allá de lo estrictamente poético: se compartía, entonces, un proyecto social para estos países sacudidos por las calamidades de la periferia. Pero, la voz de Marta Sosa es singular; es como si el poeta se quitara el sombrero ante su maestro y, después de la reverencia, se largara a cantar a su aire:

La de las rosas

es una sabiduría del tiempo.

Uno lo sabe

cuando estás lejos.

Los textos de Para la memoria del amor (1978) son como anotaciones al margen de los días que, con la criba de las maceraciones, van haciéndose centrales, van haciéndose carne de una larga epístola que se va tejiendo por fragmentos, por pedazos que se rayan sobre la piedra. Al fin y al cabo, eso es un epigrama: algo escrito sobre la superficie de una roca.

Con la publicación de Sol cotidiano (1981) Marta Sosa toca la puerta del poema abiertamente narrativo, en su expresión más

latinoamericana. Se inscribe con este trabajo en la corriente de la poesía conversacional del continente. Aunque organiza el mapa del texto a partir de versos, la estructura del poema es la de un relato. Se acerca a personajes de los mass media que formaron parte singular de su infancia de cinéfilo o de su juventud viajera. Se esmera en señalar con el dedo las flagrantes contradicciones de la realidad y se entusiasma con el futuro prometido. La poética de Sol cotidiano no era moneda de uso común en Venezuela para el momento de su aparición. Este discurso le dio al poeta la posibilidad de darle rienda suelta a dos de sus vocaciones: la poética y la política. Respondía a sus dos pulsiones básicas, pero, como casi siempre ocurre, los mejores textos de esa época no son políticos. Este fenómeno es similar al que ocurre con la poesía de Víctor Valera Mora: sus mejores poemas son los de amor, no los abiertamente revolucionarios. Uno de los más acabados textos de Marta Sosa es el titulado «El misterio de los viajes». En él, el canto del poeta llega lejos, parte del dato, de la noticia precisa, pero emprende vuelo hacia metáforas que van bastante más allá de lo anecdótico y se asoma a los abismos de la condición humana, a partir del vuelo de las mariposas monarcas y sus migraciones en busca del calor y del frío. Somos esas mariposas en procura del clima adecuado para nuestros latires:

De milenio en milenio

mariposas y hombres

en el mismo misterio:

conquistar esos lugares

donde la vida es nueva.

Después de este poemario, la voz del poeta hace un silencio de trece años. En este tiempo el mundo ha dado un vuelco total. Entre 1981 y 1994 ha desaparecido de la faz de la tierra la oferta utópica del socialismo, con la sola excepción de Cuba, que se erige como una

isla por partida doble, la quiebra del pensamiento socialista ha sucumbido ante la realidad aplastante del mercado. El muro de Berlín se vino al suelo: todo el imperio cayó en reacción en cadena, como un ejército de piezas de dominó. El poeta no fue inmune a los cambios. De hecho, sus posiciones políticas se alejan de la cocina socialista y se acercan, no sin perplejidades y dudas, a cierta amplitud liberal, confesionalmente democrática. Las transformaciones también traen metamorfosis en el ritmo de sus versos, en la estructura de los poemas y en los puntos de vista desde donde otea el horizonte: el poeta es un nervio sensible a los cambios de temperatura y a las velocidades del viento, es un hombre de su tiempo.

Después de Sol cotidiano Marta Sosa ha participado de la publicación en modalidad grupal. Junto a José Pulido, Enrique Viloria Vera y quien esto escribe, ha hecho sus aportes a libros de poesía que responden a un propósito temático. Para ellos, Joaquín ha ofrecido sus versos inéditos. En el título Linajes (1994) se acerca al universo de la paternidad desde la perspectiva del que aprende un oficio, derivado de una condición que, siempre, nos toma por sorpresa.

A Linajes lo sucede Vecindarios (1994) y allí retoma el autor el largo aliento que le asistió en Sol cotidiano. Un solo poema extenso nos ofrece, titulado «El asesino del ring»; en él nos lleva de la mano por la crónica caraqueña del tiempo en que la lucha libre llamaba la atención de los más jóvenes. Un héroe de adolescencia es visto a la distancia y, a la vez, el poeta se mira a sí mismo en relación con el paso del tiempo. A partir de la escueta noticia de la muerte de quien fuera el adalid del ring, el poeta reconstruye su historia, en juego de espejos con la historia colectiva. Alza edificios con base en anécdotas que a fuerza de operaciones casi metafísicas dejan de ser simples datos para transformarse en emblemas. En una trama que huye de la inocente relación plana de los hechos, el poeta distingue entre el bien y el mal, siempre asistido por una suerte de memoriosa urdimbre que no desdeña la nostalgia. Con este largo poema, nuestro autor entra en un recinto escasamente visitado por la poesía venezolana contemporánea, el recinto del poema de largo aliento. Hemos sido más dados al poema breve, fragmentario, inconcluso, fotográfico, que al texto de larga navegación. Al menos así ha

ocurrido desde mediados del siglo XX. Con la excepción de Rafael Cadenas, Ramón Palomares y algún otro que se me escapa, los últimos en emprender un viaje largo fueron Gerbasi con Mi padre, el inmigrante y Liscano con Nuevo mundo Orinoco, ambos títulos de mediados de siglo. Extraña, pues, este poema de Marta Sosa que, incluso va bastante mas allá de los textos de largo aliento que acometió a finales de la década de los años ochenta.

En Cortejos (1995) nuestro poeta retoma su primera obsesión: la danza amatoria, el encuentro con la pareja. Aquí, Marta Sosa entona uno de sus cantos más caros: el que se pronuncia, en voz baja, epistolarmente. El lector es una suerte de invitado a un diálogo donde las respuestas quedan tácitas, donde sólo se conoce el mensaje que se envía. La misma rosa que entregaba el poeta en Para la memoria del amor regresa en Cortejos, pero ya con las formas de la madurez. No es una doncella la que deslumbra al enamorado; es una mujer madura, que ha conocido la gloria de la maternidad y que ha convivido con el efecto de las erosiones del tiempo. Ha visto a los años trabajar sobre la superficie de la piel, pero también ha visto crecer el árbol del amor duradero, con historia. El amante de 1978 no es el mismo de 1995: el furor ha devenido en paciencia, la fuerza en reciedumbre.

Siempre en la esfera del trabajo colectivo, Invocaciones (1996) es el último del cuarteto de textos animados por Viloria Vera. La impronta de este libro es la que se consume en el llamado de Dios, en la invocación de la divinidad, en la oración que se pronuncia esperando la manifestación del Creador. En esta oportunidad, el poeta parte de un libro del arquitecto y fotógrafo Ramón Paolini sobre las fortificaciones coloniales en Venezuela y el Caribe. La lectura de las imágenes de los castillos estimula el verbo de Marta Sosa. En las imágenes, el poeta desentraña la vanidad de las batallas, la fatuidad de lo que estas fortificaciones defienden. Encuentra, también, el paso del tiempo sobre las murallas y, especialmente, la mano de Dios por sobre las piedras. Estas invocaciones no dejan de lado al espíritu memorioso del historiador, pero no es la crónica de los hechos lo que obsede al autor. Le importa dejarse llevar, ser libre, a partir de la visión de las piedras abandonadas. Algo parecido a la nostalgia, a la reconstrucción interior de un tiempo que no le perteneció, es lo que

insufla el fuego de su palabra poética. En el fondo, la operación que Marta Sosa emprende es la del que busca la palabra, la respuesta de Dios. Después de todo: ¿la poesía no es una de las variantes de la oración?

Oscuro sol de los puertos (1998) constituye un ejercicio de revisión de poemas escritos en tiempos distintos, y que el poeta pasa por la criba de sus resortes críticos. Visto a la distancia, se trata de un libro bisagra en el que el autor revisa su discurso y se prepara para desarrollar una nueva etapa que, por cierto, ha venido consumando con precisión de relojero fervoroso. De la operación emergen algunos poemas ya publicados, pero con modificaciones leves o ajustes, otros textos, inéditos, fueron concebidos en tiempos en que no hallaron espacio para publicarse. En él está el poema largo «Dicen los atletas», que fue publicado en plaquette en 1997, y en el que la pasión por el ciclismo, cultivada por Marta Sosa desde su infancia, encuentra épica en el poema. Se trata de una épica reflexiva, porque la figura del atleta es examinada por el poeta con profundidad y gozo.

A Territorios privados (1999) lo precede un prólogo de Elizabeth Schôn en el que la excepcional poeta señala: «Otra característica cualitativa de Territorios privados es atisbar dentro de la armazón móvil de los poemas, la entrañable unión de la vida con la existencia y la amistad». Es cierto y, además, en estos poemas el autor se detiene bajo el alero de la memoria a reconstruir los episodios que ha seleccionado como entrañables: el heroico ciclista, la maestra, el barco puente entre el nuevo y el viejo mundo, la guacamaya, son personajes con los que el trámite vital se hizo singular, vespertino e inolvidable. Con ellos trabaja el poeta para salvarlos del olvido, para reconstruirlos completamente bajo la lupa de la natural exageración de la palabra: la poesía es un exceso.

Desde los años noventa, Marta Sosa y su esposa, Tosca Hernández, comparten su vida entre Caracas y Castro Urdiales, un pequeño pueblo cantábrico donde han encontrado el sosiego. Las manos del viento (2001), poemario publicado por Bartebly Editores en España, con prólogo de Medardo Fraile, recoge otro tempo del poeta. El poema largo y de aliento narrativo ha quedado atrás. El autor enfrenta textos de mediana extensión, signados por una serenidad particular, y contagiados por la experiencia del paisaje, sin que ello

sustraiga al poeta de sus recurrencias temáticas: el amor, la amistad, la navegación y el seguimiento diario de la realidad histórica. Esto lo señalo porque no quiero que pueda pensarse que Marta Sosa abandona sus antenas críticas sobre el mundo de la polis, en aras de una suerte de aristocracia del paisaje y el recogimiento. No es eso. Al universo temático martasosiano se suma otra experiencia, vinculada con el silencio, y el reencuentro de la Europa de su primera infancia, siempre signada por la presencia del mar.

Pero si la inmersión en la España cantábrica se presenta en Las manos del viento, ya en Domicilios del mar (2003) ha tomado todo el espacio. La musicalidad de los versos en este libro fluye con tal naturalidad que se hace evidente que el poeta dio con su cadencia. Todo el libro está poseído por la misma melancolía de la mirada, por la misma serenidad auscultante y, sobre todo, por la misma exactitud musical de los versos. Confieso estar ante su libro más redondo que, por cierto, alcanza la síntesis entre sus pulsiones narrativas y una decantada expresión lírica. La combinatoria del verso largo con el de mediana extensión y con el corto, se avienen perfectamente en la respiración del poema. Por otra parte, la consustancial fuerza evocatoria del poema, suerte de reconstrucción de la memoria, está presente con una entidad significativa.

Sigues tu camino,

te lastima no haber estado allí,

en ese lugar, en ese momento,

puesto que Dios (bien lo sabes)

no va a permitir que se repita.

La decantación de un discurso que se manifiesta en Domicilios del mar encuentra «otra vuelta de tuerca» en El río solitario (2004) con una variante que lo singulariza: el dominio sobre la musicalidad del

verso sigue esplendiendo, pero a ello se suma el aliento de unos poemas largos, ya no de estirpe narrativa-conversacional, sino lírica, a ratos metafísica, cada vez más cerca de los linderos de la reflexión filosófica, en su vertiente ontológica.

En 1998, distinguí dos etapas en la obra poética de Marta Sosa, y el nacimiento de una tercera. Entonces, decía:

«Una primera signada por el canto optimista que prometía un paraíso en la comunidad de la fraternidad, con eco que recuerda a cierta poesía española. Esta primera coincide con los años sesenta, cuando el poeta fue de los protagonistas del movimiento de la llamada izquierda cristiana. De esta siembra vienen Anunciación (1964) y Proverbiales (1969) y desde entonces el tema amoroso se asomaba insistentemente. Pero es con Para la memoria del amor (1978) con el que el epigrama amatorio se apodera de la voz de Marta Sosa y su poesía se hace epístola, telegrama, inscripción para la mujer amada. En esta segunda etapa encontramos Sol cotidiano (1981), un poemario con una factura muy cercana a la poesía de Ernesto Cardenal, por quien el autor profesaba una especial simpatía. Sus poemas se hacen largos, narrativos, hábiles en la muestra de las contradicciones y las paradojas sociopolíticas. También atienden a la pequeña historia y a la de los grandes relatos históricos. Cumple, pues, con el proyecto estético de los cristianos comprometidos de su tiempo. La tercera comienza diez años después, en la década de los noventa, cuando el desencanto es general y la utopía le ha cedido el paso a la contundencia de las cifras.»

Ahora, preciso que la tercera etapa se inicia con el poema «Aprendizajes del padre» (1994), continúa con «Dicen los atletas» (1997) y se prolonga con los libros Territorios privados (1999), Las manos del viento (2001), Domicilios del mar (2003) y El río solitario (2004), y dejo de lado las antologías, ya que no suponen puertas nuevas en el camino del poeta, sino, naturalmente, revisiones y ajustes de cuentas. A la primera etapa la sucede un silencio de nueve años; a la segunda otro de trece; y la tercera está

lejos de acercarse al silencio. Por el contrario, a partir de 1994, el brote poético de Marta Sosa es sostenido, y lejos de anunciarse que amaine, se pulsa en perfecta ebullición. Su obra está lejos de cerrarse, pero ya ofrece un conjunto de sustancia suficiente como para que se imponga este corte que ahora se edita.

Desde la publicación de su primer poemario, una vocación poética se ha mantenido en pie, dando espacio a dos largos silencios que no han hecho otra cosa que insuflarla de bríos para tocar otras puertas, para deshacerse y hacerse de nuevo. Yo, lector que me sumé a la navegación martasosiana en la segunda etapa, y que he revisado la primera, y convivido con la tercera, celebro esta reunión completa de sus poemas. No recuerdo quién decía que la poesía era, forzosamente y sin proponérselo, un ejercicio autobiográfico, y es cierto. De modo que acompañar la vida de un amigo entrañable, suerte de hermano mayor, es una experiencia doble: alegría y compromiso; cercanía y distancia crítica. El viento sopla y las embarcaciones avanzan.

La noche de Hanni Ossott

a Manuel Caballero

La poesía de Hanni Ossott comenzó a interesarme a partir de la aparición de Hasta que llegue el día y huyan las sombras (1983). Antes, sus poemas me cautivaban por su valía intelectual, pero quedaba frío después de leerlos. Hallaba en ellos un esmero por la construcción espacial y una particular disposición reflexiva, pero permanecía con la sensación de que aquello era insuficiente, que aquello ocultaba u olvidaba las regiones más profundas. Me refiero a Formas en el sueño figuran infinitos (1972), Espacios para decir lo mismo (1974) y Espacios en disolución (1976). Sin duda, estos títulos son fieles ejemplares de los usos poéticos que imantaron la década de los setenta. En estos años reinó un interés por el abstraccionismo geométrico, por una parte, y por la otra, se cultivaron las tierras del poema breve, bien sea de inspiración oriental o tributario del aforismo, que tanto gustó a los franceses. También el experimentalismo pobló la escena con sus indagaciones, al tiempo que lo hacía el llamado telurismo mágico.

Los poemas de Hasta que llegue el día y huyan las sombras están fechados entre 1979 y 1982. Fueron escritos, en su mayoría, en Londres y en Atenas, cuando concluía la década de los setenta y se iniciaba el decenio de la caída del muro de Berlín y de la aparición del Sida. Cuatro años antes, Ossott había publicado un libro de ensayos sobre el trance de la voz poética y sus posibilidades: Memoria en ausencia de imagen, memoria del cuerpo (1979). Allí, la poeta cribó el caudal de lecturas que alzaba su formación y pudo ofrecernos una aproximación valiosa, no sólo sobre la palabra poética sino sobre los humores del alma y las trampas que se anteponen en la búsqueda. Pero de mayor hondura aún es su segundo volumen, donde recoge sus meditaciones. Se titula Imágenes, voces y visiones (1987) y en él se reflexiona sobre el habla poética. En esta obra pueden hallarse las claves de lo que

Ossott comienza a desarrollar en Hasta que llegue el día y huyan las sombras (1983) y luego continúa en El reino donde la noche se abre (1987), Cielo, tu arco grande (1989) y Casa de agua y de sombras (1992). Allí, puede leerse:

«La voz poética surge de lo crepuscular y se alimenta de la noche. La noche alberga la enfermedad, la locura, el alma, la inspiración, el amor y la muerte. Estas son las formas por las que se expresa. Así al menos he podido entenderla a través de estas reflexiones. La poesía es aún para nosotros un dominio de lo oscuro, pero el poeta ansía para sí claridad, también, para los otros.»

El núcleo de la nocturnidad y sus implicaciones (la luna, las tinieblas, lo oscuro) y la infancia, también con su contexto (la casa, la familia, la enfermedad) son los dos centros temáticos desde donde discurre la poesía de Hanni Ossott. Más adelante, en el mismo título, señala: «La experiencia de la noche es una experiencia del alma en contacto con el fondo último de las cosas». La poeta abrió las puertas de la noche y llegó al «fondo último de las cosas», el lugar donde brama el minotauro y allí encontró el origen de todo: la infancia. No en balde escoge de epígrafe de su más reciente poemario -Casa de agua y de sombras (1992)- un pensamiento de Cesare Pavese. Dice el gran poeta italiano:

«De cualquier individuo, aun del más culto y creador, se puede sostener que los símbolos no radican tanto en sus hallazgos librescos o académicos, sino en los míticos y casi elementales descubrimientos de infancia, en los contactos humildísimos e inconscientes con las realidades cotidianas y domésticas que lo acogieron al principio.»

Al acercarse al jardín de sus primeros años van surgiendo, como símbolos, las cosas y los enseres que permanecen registrados en la

memoria. El libro del que partió nuestra lectura está habitado por desvanes, cortinas, vestidos, gasas y lentejuelas, pero entre todos los artefactos uno brilla con calidez: el horno. A esta suerte de casa del pan le dedica un poema inolvidable que, sin proponérselo (probablemente) se emparenta con lo que Luz Machado logró en su libro La casa por dentro. Como sabemos, este poemario abrió las puertas y las ventanas de los apartamentos para que llegara la luz del poema. Ossott hace del horno el alma de la casa:

El horno es un estuche, un vientre secreto

una madre mecánica que manejo con mis fuegos y mi apetencia.

A mitad del poema expresa:

El horno es una hechura un preludio

un preludio

una red, una trampa

el centro de la casa y la farsa.

Quizás sea este el momento de decir que Hanni Ossott no mira la infancia con melancolía indulgente. Todo lo contrario, su infancia es el tiempo donde ocurre la batalla familiar, donde el juego es siempre mejor que la realidad. En sus primeros años vio el rostro adusto de la enfermedad de sus mayores y ésta quedó estampada como un sello indeleble. Fue así como al desenlace de la patología le siguió el murmullo de la soledad, del abandono que la colocó, años después, en el camino de la búsqueda, de la reconstrucción del pasado.

Me aventuro a afirmar que el mejor poemario de Ossott es El reino

donde la noche se abre (1987). Y cuando digo el mejor temo ser injusto con sus otros libros, pero, en verdad, en ninguno como en éste la poeta logró su voz más recóndita. Fue en este poemario en el que su canto fue largo, sostenido y dolido. Con motivo de la publicación del libro la entrevisté para la revista Imagen. En aquella oportunidad le pregunté por un poema que considero de los más significativos de toda la poesía venezolana. «Del país de la pena» se titula el texto estremecedor y su respuesta fue la siguiente:

«Es consecuencia de una visión que tuve, una revelación. Ese poema fue escrito una noche de noviembre de 1985 entre las diez de la noche y las cuatro de la madrugada. Aquello fue terrible: escribía, me levantaba, me asomaba por la ventana, me sentaba otra vez. Ha sido el poema más largo, intenso y complicado que he escrito en mi vida. Fue escrito en un estado de rapto y de lucidez. No tiene correcciones.»

Mis sospechas quedaron confirmadas con la confesión de la poeta: un poema así no puede ser hijo sino de la inspiración, la posesión, algo más allá de uno mismo que gobierna y dicta. Al leerlo por primera vez, intuí que era fruto de estos rayos, pero temí equivocarme y no tuve otra salida que llevarme un grabador a casa de Hanni Ossott y despejar mis hipótesis.

Una pregunta temblorosa se repite a lo largo de la divagación: «¿Quien soy?» y las imágenes (y las visiones) van dando señas para poder continuar el viaje. La figura materna, como una sombra, le resta sol y le profiere luna a las páginas que devora el fuego del poema. El horror, el olvido, el dolor, el abismo, la guerra van poblando el mapa del texto hasta que, como retomando centro, la autora se dice a sí misma:

No quiero el horror sino la tolerancia

la casa, amigos, libros,

el granate de amor, los hermanos.

Este es el poema del desarraigo, de la incomodidad en el mundo. Es un texto reflejo en el que la hija vive el dolor por la destrucción del mundo de la madre, por obra de la Segunda Guerra Mundial. Es el dolor mayor: una niña sufre por la profunda aflicción de la madre. Son dos heridas que hacen una sola herida:

mi alma ha sido partida en dos

piedad por mis ángeles

Santa Cruz

Junto a este poema inolvidable, pueden leerse otros de similar aliento. Ellos son «La casa, ese depósito de ángeles» y el que le da título al poemario. Las obsesiones temáticas de su libro anterior se robustecen ampliamente en este trabajo: la noche, la casa de la infancia, la playa marina. Lo que a la luz del día urde en sus ensayos sobre la palabra poética, bajo el influjo de la luna, asoma otro rostro:

Soy del reino donde la noche se abre repentinamente

reino de apariciones

en él naturaleza y cosa se acrecen, se intensifican,

hablan, irrumpen

Al tiempo de la noche como categoría obsesiva se suman, como dijimos, dos espacios: la casa y el mar. Este último surge

pertinazmente en los poemas de El reino donde la noche se abre. Desde el cielo nocturno la poeta evoca los trabajos del mar y relaciona la arena de la playa con la cartografía del cuerpo. Su alma halla el horizonte necesario para navegar hacia la nada, pero también se detiene a leer las noticias que el mar imprime sobre la costa y las rocas. El mar es muerte y esperanza, es ofrenda de tierra firme y prometida. El mar es abismo e isla, también es nave que desafía el tamaño de las olas y viaja. El mar de Hanni Ossott es la posibilidad del viaje.

Sin abandonar sus recurrencias, en Cielo, tu arco grande (1989) Ossott toca otros espacios y otros objetos. Sus manos, la cayena, las oraciones, Londres, la vieja casa de Altamira, son objetos y sujetos de su palabra poética. También entabla un diálogo con Dios donde gravitan las perplejidades y las dudas:

Mi dios carece de rostro

carece de cuerpo

salta

de lo pequeño a lo grande

es nimio, inmenso

y no escucho sino una rara voz

En el fondo, todos los rezos de Ossott ansían una respuesta que, como una luz bendita, la ilumine y venza las tinieblas a las que está sujeta. Sus oraciones responden más a la expresión de un anhelo que a la manifestación de una creencia.

Su más reciente poemario, Casa de agua y de sombras (1992), gira alrededor de la estrella central de la arquitectura de su personalidad: la casa familiar de la infancia. Las tardes, a medida que avanzan, se acercan al crepúsculo como si se tratara de un abismo. La hora que precede a la noche sacude con la mayor

ansiedad el alma de la niña Ossott:

He vivido una casa crepuscular y nocturna

casa doliente,

oscilante entre la melancolía y la ebriedad

Casa de pilar endeble

El viaje de Hanni Ossott no podrá llevarla a otra parte. ¿Quién no está psicológica y anímicamente marcado por el teatro de operaciones de sus primeros años? El que busca su voz más lejana se topa con sus esfuerzos por dar los primeros pasos o con el rostro iluminado de su madre sobre un borde de la cuna:

Soy la casa

sus sombras

sus dolores.

Entera mi persona se ha hecho de ella

Este recorrido por la pasión creadora de la poeta no puede olvidar una faceta donde ha aportado su talento. Me refiero al arte de la traducción, que le ha permitido traer al español a dos poetas de lenguas distintas: D.H. Lawrence y Rainer María Rilke. De este último, nos regaló una de las mejores versiones de las Elegías de Duino (Monte Ávila Editores, 1987) que se han logrado en la lengua de Cervantes. El prólogo con que presenta las elegías es mucho más que una curiosidad en el conjunto de su bibliografía. Allí afirma:

«Entre los poetas de lo religioso y lo sagrado debemos contar a Rilke... Nadie está holgado y a sus anchas. La libertad humana está disminuida frente a lo sobrehumano: el infinito, las grandes noches, las estrellas.»

Más adelante en el mismo prólogo, sentencia:

«La modernidad de Rilke radica en esto, en saber que el hombre carece de lugar.»

¿De quién habla la prologuista? ¿Al referirse a Rilke no está hablando, también, de sí misma? Sí, evidentemente. Pero habría que matizar el carácter religioso de la poesía de Rilke y el de Ossott. Si en el primero hay fervor, en la segunda hay espera por la palabra divina. Ossott está en el camino que intuye como el único por el que puede transitar su alma, pero no sabe quién ni qué le espera al final. Rilke, probablemente, tampoco lo sabía, pero hacía esfuerzos por que su relación con el mundo fuera menos extraña. No lo lograba, por supuesto. Su condición de expulsado del paraíso no abandonaba. A Hanni Ossott tampoco la deja esta sensación de no tener lugar. Por el contrario, de esta incomodidad insalvable nace su poesía. El matiz entre una religiosidad y otra, quizás radica en la distancia en que uno y otro tienen a la luna. Nuestra poeta la tiene sobre los párpados, iluminando tenuemente la noche, siempre la noche.

La tela del narrador

Yo creo que lo que hace a un escritor no es la inventiva. Lo que hace a un escritor es

el cómo narra y el cómo retrata a un personaje, y ese personaje puede ser de ficción o

un personaje tomado de la realidad. Siempre, finalmente, será un personaje de ficción,

porque nosotros no podemos ver a nadie sino con nuestros ojos.

Arturo Uslar Pietri

Cuatro novelas de Uslar Pietri: apuntes al margen

a Giannina Olivieri

Las lanzas coloradas

Arturo Uslar Pietri (1906-2001) concibió y escribió su novela inaugural en París, entre finales de 1929, cuando la soñó por primera vez, y la fecha de conclusión, en enero de 1931. Entonces, contaba con veinticinco años, se había graduado de abogado en la Universidad Central de Venezuela, y se encontraba en la capital de Francia ejerciendo el cargo de Agregado Civil a la Legación de Venezuela. Allí estuvo entre 1929 y 1934, cuando regresa al país.

La génesis de Las lanzas coloradas fue establecida por su autor en conversación sostenida conmigo a finales de 2000, dos meses antes de morir, y recogida en el libro Arturo Uslar Pietri: ajuste de cuentas (Los Libros de El Nacional, Caracas, 2001). Inquirido sobre el particular, el escritor señaló:

«Yo siempre he sido muy venezolano, y me preocupaba la llegada de 1930, que era el año del Centenario de la muerte de Bolívar, y me preocupaba qué íbamos a hacer los jóvenes venezolanos con ese centenario. Entonces le escribí a Rafael Rivero, que se ocupaba de cine, a ver si hacíamos una película. En aquellos días yo había visto una película que me había impresionado mucho, de un autor ruso, que se llamaba Tempestad en Asia, y entonces pensé que podríamos hacer algo parecido, una película sin protagonistas, como una rememoración o como el descubrimiento de nuestra civilización. Pero aquellos sueños no terminaron en nada y, bueno, el guión que

era Las lanzas coloradas se convirtió en una novela.»

Imposible no advertir en las páginas de la novela el espíritu plástico de sus escenas. Quizás esta confesión de Uslar explica la velocidad de muchos de los pasajes de la obra, así como lo que podríamos llamar su elán cinematográfico. Incluso podría especularse acerca de si el éxito inmediato de la obra -acogida por la crítica con aplausos y traducida sin dilación al alemán y el francés- no es tributario de su moderna estructura narrativa, pariente cercana o vecina de la cinematográfica. Pero estas hipótesis no es éste el momento de ventilarlas, aunque sí de asomarlas a consideración de los lectores. En todo caso, la obra del joven precoz será la primera de siete novelas, todas centradas en la combinatoria de la llamada «novela histórica», creación que en Hispanoamérica tuvo en Uslar Pietri a uno de sus más eminentes cultores.

Si en La visita en el tiempo (1990) el narrador ubica la trama en España en el siglo XVI, siendo su única novela de tema no venezolano o continental; si en La isla de Robinson (1981) aborda el retrato de un personaje de tiempos independentistas que lo sedujo desde niño: Simón Rodríguez; si en Oficio de difuntos (1976) trazó el dibujo psicológico del general Gómez; si en Un retrato en la geografía (1962) y Estación de máscaras (1964) abordó la historia política contemporánea venezolana; si en El camino de El Dorado (1947) centró su afán en la peripecia de El Tirano Aguirre, como personaje-ventana al período de conquista y colonización de América, en Las lanzas coloradas (1931), su primera novela, trabajó el clima humano y social del nacimiento del proyecto republicano, sus contradicciones, su violencia, sus episodios guerreros.

Visto a la distancia, parece imposible que la obra novelística de Uslar hubiera podido comenzar con otro tema, y distinto tiempo y escenario. Es como si aquel hombre de mente organizada y visionaria se hubiese propuesto trabajar el principio de la vida republicana y sus antecedentes heroicos, para después sumergirse en otras obsesiones temáticas, pero siempre después de haber despejado el comienzo. La novela, presa del ímpetu juvenil de Uslar, fue concebida como un alegato fundado en el fervor. Él mismo se lo confiesa en carta del 4 de junio de 1931 a su

entrañable primo hermano Alfredo Boulton Pietri:

«“Las lanzas coloradas” son un grito de amor doloroso. Amor total y vehemente por aquella tierra de que está hecho mi cuerpo, por aquel mundo que puebla mi espíritu, por aquellas cuitas que desgarran mi corazón. Que yo sepa no se ha hecho en Venezuela nada semejante, ni en la trascendencia de la evocación, ni en la sinceridad del sentimiento, ni en el dolor sin retórica de la descripción de las almas.

»Obra de comprensión infinita. Porque amo he comprendido. Porque ansiosamente adoro y sufro he podido ver y decir toda la divina simplicidad. Porque estoy transido de angustia he podido hacer mío todo aquel mundo. Mío para siempre. “Las lanzas coloradas” son mi título de propiedad.»

Ya entonces brotaba en Uslar una característica de su estar sobre la tierra: su venezolanidad raigal, eje de su trabajo creador y de su tarea de hombre público. Esta impronta venezolanista fue acompañada, desde entonces, por una suerte de angustia interpelante, la del que ve con claridad lo que otros atisban en medio de la niebla. Si este sentimiento fue el motor de su primera novela, también lo acompañó a lo largo de toda su vida. De hecho, en aquellas tardes de finales de 2000, en que grabamos muchas horas de diálogo, siempre insurgía Venezuela con el dolor del que lleva una espina clavada en el corazón.

La historia editorial de Las lanzas coloradas merece un texto que establezca su curiosa relación. Por lo pronto, puede decirse que la primera edición es española, en la editorial Zeus, en 1931, y se publica por primera vez en Venezuela en 1946, después de que su autor desempeñara altos cargos públicos y, sin embargo, no gestionara la edición de la obra valiéndose de sus prerrogativas. Al día de hoy ha sido traducida, en orden cronológico, al alemán, francés, inglés, checo, italiano, rumano, portugués, serbio y alguna otra lengua que se me escapa. No es común en la biografía de un autor que su novela más leída sea la primera que publicó, pero ese

es el caso de Uslar Pietri y su ópera prima, una obra que desde su juventud fue como la primera piedra de su prestigio novelístico, además de compañera del largo camino de su autor hacia el papel de altísima y esclarecida voz de la tribu.

El camino de El Dorado

Entre la publicación de Las lanzas coloradas y la segunda novela de Uslar Pietri, El camino de El Dorado, median dieciséis años. La primera es fruto de la estadía parisina del autor y fue publicada en 1931; la segunda también fue escrita fuera de Venezuela entre 1946 y 1947, pero las circunstancias en la vida del novelista eran muy distintas. El joven que se instala en París, recién graduado de abogado a los veintitrés años, va a trabajar en la Embajada de Venezuela en Francia, bajo las órdenes del embajador César Zumeta, mientras el que ejerce la docencia en la Universidad de Columbia en Nueva York, es un hombre que ha sido expulsado de su país por razones políticas.

Entre una novela y otra el estudioso de la vida y obra de Uslar encuentra nueve años entregados al servicio público, desempeñando cargos de altísima importancia en el aparato del Estado, durante los gobiernos de López Contreras y Medina Angarita. Esta ocupación, como es fácil inferir, sustrajo al escritor de sus tareas con la palabra, pero una vez desembarazado de las responsabilidades del hombre público, Uslar retoma de inmediato su trabajo intelectual. De ese nuevo aliento es fruto la novela que presentamos. Escrita, al igual que la primera, fuera del país. Igual circunstancia será la que imante su quinta y sexta novelas, Oficio de difuntos (1976) y La isla de Robinson (1981), urdidas entre Caracas y, de nuevo, en París, esta vez como embajador ante la UNESCO, entre los años de 1975 y 1979.

En El camino de El Dorado el autor trabaja la última etapa de la vida de «El Tirano Aguirre», mote con el que fue conocido Lope de Aguirre, aquel vasco que estuvo en América tan de su cuenta que el Rey de España le resultaba una entelequia. De hecho, el propio

Aguirre le escribió desde Valencia, ya sin ningún recato, muy cerca del final de su epopeya, diciéndole: «Señor, que no puedes llevar, con título de Rey justo, ningún interés de estas partes, donde no aventuraste nada, sin que primero los que en él trabajaron sean gratificados». La etapa novelada por Uslar es la que va desde su llegada a Perú, hacia 1537, y hasta el 27 de octubre de 1561, cuando Diego García de Paredes lo sitia y es ajusticiado, en Barquisimeto. Es la etapa en la que todos los horrores imaginables son cometidos por Aguirre y sus marañones, obsesionados por la búsqueda de El Dorado.

De todas las novelas «históricas» adelantadas por nuestro autor, es esta la que más se ciñe a la veracidad de los hechos, así como a la existencia de los personajes. A veces el lector, con justa curiosidad, puede preguntarse si tiene entre manos una novela o un relato historiográfico. Quizás ayude a mitigar la perplejidad recordar que el lenguaje que pone en juego el autor es literario, que la crónica pretendidamente objetiva de los hechos cronológicos no es el norte del texto, pero tampoco alejarse de la más cruda realidad es propósito del que ofrece la relación. El lector, con frecuencia, hallará pasajes reflexivos que lo inclinarán a pensar que se está ante un ensayo, pero también recordará que la transgenericidad es propia de la modernidad, y que habrá mucho de historia, otro tanto de novela y de ensayo y, también, esplenderá el fulgor de la palabra poética en un tejido tan híbrido como suele resultar la «novela histórica», cada vez que es colocada bajo la lupa en el laboratorio. Por su parte, el propio Uslar no se eximió de reflexionar sobre este tema que le fue siempre tan cercano. Eso hizo en uno de los ensayos de su libro, memorable por distintos motivos, Fantasmas de dos mundos (1979), en el que después de tejer y tejer sobre el tema, concluye: «Es en este sentido que toda la novela es histórica por naturaleza, porque es una tentativa de contener un tiempo y mantenerlo vivo en términos de presente, aunque la acción que se relate haya ocurrido muchos siglos antes». Y al comienzo del texto ha dicho: «Tal vez el hecho mismo de que he escrito algunas ficciones que muchos se empeñan en calificar de novelas históricas me ha llevado a esta reflexión de un modo necesario». El «se empeñan» supone una toma de distancia, una molestia, con el señalamiento de «histórica» para sus novelas. No lo comparte. No obstante lo anterior, el tema sigue abierto porque por más que las

novelas de Uslar sean ficcionales, esa ficcionalidad tiene sus matices. El fuego de la imaginación está más presente en Las lanzas coloradas que en El camino de El Dorado, donde la narración se ciñe más a los hechos, pero insisto en que ello no le resta ni un ápice a la obra. Por el contrario, la investigación histórica que adelanta el autor en esta segunda oportunidad novelística es considerable y, en muchos sentidos, asombrosa.

Otro valor de la obra que no puedo dejar de señalar es el trabajo de lenguaje, la precisión con que el narrador avanza en el río de sus descripciones llega a alcanzar cotas de lujo verbal y de fulgor poético. La atmósfera que instaura es tan convincente como el habla de los personajes de la época en que ocurren los hechos. Además, la estructura viajera del libro lo sumerge en la estructura de un mito. Aguirre emprende una epopeya en búsqueda de algo, como los héroes de la mitología clásica, y enfrenta todo tipo de «dragones» en su empeño, pero su alma no es la del héroe; la suya es ruin, despiadada, invadida por una codicia sin escrúpulos que lo conduce a proferir la muerte y la desolación, hasta terminar rendido por su propia medicina: «El que a hierro mata, a hierro muere». Y es aquí, en esta moraleja sobre la condición humana, donde el espíritu pedagógico, moralista en el mejor sentido del término, de Uslar alcanza su plenitud. En este antihéroe, que por segundos se parece al héroe, encuentra el escritor un personaje sobre el que puede reflexionar sobre la psique, sobre los resortes más recónditos del hombre en su tránsito hacia la finitud. Aunque parezca una perogrullada, en el sentido en que vengo hablando puede decirse que El camino de El Dorado es una de las novelas más uslarianas del autor. El lector podrá comprobarlo.

Oficio de difuntos

La vasta obra literaria de Arturo Uslar Pietri (1906-2001) comprende cuentos, novelas, ensayos, poemas, obras de teatro, crónicas de viajes y artículos periodísticos. A lo largo de su dilatada existencia alcanzó a entregar a los lectores siete novelas, y puede

afirmarse que varias de ellas enriquecieron, de manera determinante, el universo de la llamada «novela histórica». Las lanzas coloradas (1931), El camino de El Dorado (1947), Un retrato en la geografía (1962), Estación de máscaras (1964), Oficio de difuntos (1976), La isla de Robinson (1981) y La visita en el tiempo (1990) tienen como marco y sustancia la peripecia independentista venezolana, la aventura conquistadora española en América, la vida republicana nacional y, la última, un personaje central de la historia peninsular: Juan de Austria.

Oficio de difuntos se inscribe dentro de una tradición hispanoamericana y dentro de otra venezolana. La hispanoamericana encuentra en Tirano banderas (1926) de Ramón María del Valle Inclán una suerte de punto de partida, especialmente en su vertiente de sátira política, y luego se enriquece con El señor presidente (1946) de Miguel Ángel Asturias, El recurso del método (1974) de Alejo Carpentier, Yo, el supremo (1974) de Augusto Roa Bastos, El otoño del patriarca (1975) de Gabriel García Márquez y, la reciente y extraordinaria La fiesta del Chivo (2000) de Mario Vargas Llosa. Por su parte, la tradición venezolana encuentra en las novelas de Rufino Blanco Fombona (El hombre de hierro, 1907, El hombre de oro, 1915), en El doctor Bebé (1917) de José Rafael Pocaterra, Puros hombres (1938) de Antonio Arráiz y Fiebre (1939) de Miguel Otero Silva, una línea de indagación en la figura del dictador, llámese Cipriano Castro o Juan Vicente Gómez, bien sea reconstruyendo su época o colocando la lupa en el perfil psicológico del jefe.

En relación con la tradición continental, la novela es escrita y publicada en la década de los setenta, período en el que surgió la mayoría de las obras que trabajaron el arquetipo del caudillo, pero en relación con la tradición venezolana la novela irrumpe muchos años después de que sus compañeros de generación trabajaran la dictadura gomecista. Esto se explica atendiendo a la biografía de Uslar. Se le hizo necesario dejar pasar muchos años antes de asumir la tarea, que probablemente se había trazado desde joven, de novelar la figura de Gómez y su tiempo, dadas las implicaciones familiares de semejante empresa. Fue mejor así: la novela no se deshace en negaciones ni en defensas del gomecismo, sino que avanza a pulso por entre la selva psicológica de un hombre telúrico que, inexplicablemente, gobernó el país durante 27 años.

A partir de la máscara del padre Solana, suerte de atormentada conciencia que se asoma al principio y al final de la novela, Uslar va dibujando un personaje central: Juan Vicente Gómez, y otro secundario: Cipriano Castro. Más que el relato exacto de las vicisitudes del poder que ambos ejercieron, al novelista le interesa el dibujo de una psicología que ejerce en un entorno determinado: la Venezuela que transita del campo a la ciudad, del país agrícola al petrolero. De la epopeya que se inicia en la frontera andina con Colombia, a finales del siglo XIX, el narrador trae el hilo hasta la muerte de Gómez el 17 de diciembre de 1935. Pero, más que la relación de los hechos, de los que no se le escapan a Uslar ninguno de los sustanciales, lo significativo es el retrato. Particularmente elocuentes son los pasajes en los que Gómez habla hacia sus adentros, como conversando consigo mismo, en busca de las respuestas interiores que, finalmente, el personaje, Aparicio Peláez, exterioriza.

La Venezuela de aquellos años está allí, bien en primer plano o bien como telón de fondo. A diferencia de Las lanzas coloradas, en donde el autor hace del país y su historia el personaje central, en Oficio de difuntos el trabajo sobre el arquetipo del hombre fuerte pesa tanto que termina por apoderarse del ámbito creador, acercando la novela a la sustancia de una suerte de tratado sobre la venezolanidad de su tiempo, naturalmente signada por las relaciones de poder y, en muchos sentidos, por el pensamiento mágico. También, la novela acentúa el hecho notorio que significó el encuentro entre los andinos y los centrales, sobre todo en lo relativo a los usos sociales y las prácticas atinentes al poder, así como indaga en el laberinto en el cual un hombre silencioso y montañés termina gobernando un país desde sus centros urbanos, sin atender a sus usos, y a su propio aire.

En Oficio de difuntos, como en casi toda la obra narrativa de Uslar, esplende un atributo que no se ha señalado suficientemente: la construcción poética del discurso narrativo. Cierto fluir dilatado y musical de las frases, en conjunción con un verbo que confía en la elocuencia de las palabras, imantan sus descripciones de un poder evocador, tan dulce como respetuoso.

La lectura que Uslar adelanta del gomecismo como fenómeno social

y como acontecimiento psicológico de resonancias personales y colectivas es indispensable. Los venezolanos que le antecedieron en la tarea (Blanco Fombona, Pocaterra, Arráiz, Otero Silva) no habrían podido hacerlo sin la pasión del afectado, de modo que el trabajo estaba esperando por el narrador, y lo cumplió con creces. Necesitó tiempo y distancia para lograrlo: los lectores lo agradecemos.

La visita en el tiempo

Los aportes de Arturo Uslar Pietri (1906-2001) a la novela histórica en hispanoamérica fueron uno de los argumentos de mayor peso para el jurado del Premio Príncipe de Asturias de 1990, que le confirió el reconocimiento. Se le distingue en el veredicto como el «Creador de la novela histórica moderna en hispanoamérica», y sus siete novelas dan fe de lo afirmado. La última, La visita en el tiempo (1990), es la única que no gira en torno a un personaje americano y tampoco ocurre en nuestro continente. Sin duda, calza perfectamente dentro de los rasgos que la crítica le atribuye a la novela histórica, pero no ocurre en estas tierras sino en la península ibérica, en los países bajos y en el mediterráneo, ámbito en el que Juan de Austria, el personaje central, consumirá parte de sus años en el fragor de sus batallas. De modo que si la obra no es hispanoamericana por su ámbito, lo es enteramente hispana por su tiempo histórico y sus personajes.

En entrevista filmada y concedida a Claude Errécart en 1995, Uslar explica cómo nació en él el proyecto de adelantar el libro, y refiriéndose al personaje afirma:

«Un buen día, leyendo un mal libro, me di cuenta de que aquel había sido uno de los personajes más trágicos de la historia del mundo. Un personaje mucho más trágico que Hamlet, a quien se parece; un personaje mucho más trágico que Segismundo, de La vida es sueño de Calderón, a quien se parece, y un personaje que se

parece al Don Juan de Tirso de Molina; de modo que cuando me di cuenta de que todo eso estaba en aquel ser, me interesé y empecé a escribir un libro corto, pero los libros tienen su suerte, su destino, como decían los antiguos, y salió ese libro.»

Desde las primeras páginas el lector es invitado a buscar respuestas para varias preguntas que acechan al personaje central, entonces niño: ¿Quién soy? ¿Quién es mi padre? ¿Cuál es mi destino? ¿Para qué vine al mundo? El lector advierte, naturalmente, que si las preguntas del niño y luego del adolescente y el joven son particulares, propias de su drama personal, son extrapolables y, a partir de allí, se hacen ontológicas, universales, metahistóricas. Preguntas que el lector también se ha formulado desde su singularidad, probablemente menos acuciosa que la de Juan de Austria, o quizás igualmente urgente, no sabemos. En todo caso, el lector acompaña las pesquisas del protagonista, lo sigue con interés hasta que la verdad brilla causándole estupor: es hijo del Emperador.

La vida cortesana y su naturaleza intrigante, el poder de las mujeres cercanas al poder, los favoritos de la corona, los consejeros políticos, los hombres de armas y los de palacio, van sumándose a una suerte de coro que danza en escena alrededor del personaje central, dando cuenta de un mundo de suposiciones en el que el pensamiento del Rey, el que tiene la última palabra, es una suerte de piedra filosofal. Y todo ello con el trasfondo de una búsqueda denodada: la gloria al precio que sea, es decir, al precio de la vida que se entrega para alcanzarla, y como eje de la gloria, el honor, bastión supremo.

Con un lenguaje que sorprende, en un hombre que escribió la novela entre sus ochenta y dos y ochenta y cuatro años, enfrascándose en una investigación de fuentes secundarias acuciosa, con el fervor de un joven que devela un misterio, la novela mantiene en vilo al lector. Frases cortas, sentenciosas a ratos, precisas siempre, el diálogo respira a sus anchas en la obra. En ella se sigue la peripecia vital de Juan de Austria con detalle, y no se pasa por alto la composición costumbrista de su tiempo, y ello incluye usos, arquitectura, alimentos, vestidos, todos los factores de

la vida cotidiana de la época, así como los extraordinarios: signados por el fasto del poder imperial. Los hechos ocurren, no huelga señalarlo, durante el siglo XVI español, y entre ellos esplende la batalla naval de Lepanto, aquella en la que las fuerzas bélicas turcas fueron derrotadas por las españolas.

Así como Uslar entrega en Oficio de difuntos un rico retrato psicológico del general Juan Vicente Gómez, sobre la base del conocimiento directo y familiar del personaje, en esta oportunidad el retrato es igualmente rico y agudo, pero sobre la base de la investigación histórica y la penetración en el entorno y las causas del protagonista. Dándole voz a la máscara de Juan de Austria, el autor traza sus rasgos principales con naturalidad, sin olvidar que también se propone delinear un fresco de su tiempo y circunstancia, cosa que logra perfectamente. De hecho, no son pocos los lectores que al leer la última línea del libro, dudan acerca de si han leído una biografía, una investigación histórica o, propiamente, una novela. Esta duda constituye un elogio de la obra: sólo suelen sembrarla textos radicalmente verosímiles.

Junto al protagonista de la novela, la figura del consejero de palacio Antonio Pérez, y la indescifrable del Rey, prenden fuego al fogón de la desconfianza en que transcurre la vida desdichada de Don Juan de Austria. El personaje borroso de la madre, inmersa en un océano de sospechas sobre su moral, emerge al final y sacude al hijo hasta el llanto, entre la vergüenza y la desolación. Esta vida signada por el drama, con muy pocos momentos de solaz, narrado sin aspavientos por Uslar, avanza en su tempo vertiginoso hacia la muerte. En verdad, el lector queda con hambre, y ello no ocurre porque las viandas literarias no hayan sido las mejores, sino porque han sido estupendas y no queda satisfecho el apetito y quiere más, mucho más.

Sabemos que entre los proyectos literarios que Uslar no pudo concluir, estaba una octava novela que giraba en torno a la vida en Potosí, aquella ciudad de la plata que terminó desolada después de haberse secado sus fuentes minerales. Pero la vista le fallaba en demasía al anciano escritor, y los años que van de la publicación de La visita en el tiempo a su fallecimiento en 2001, emprendió la tarea semanal del artículo de prensa hasta 1998, y concluyó dos

libros de ensayos, y dio su última batalla política, la constitución del grupo que la prensa denominó «Los notables», que condujo los hechos hacia la destitución de un Presidente de le República y, me temo, que hacia la elección del que le sucedió en el mando. Las exigencias investigativas de una nueva novela histórica no contaban con la destreza de sus ojos curiosos; por ello no emprendió la tarea. Si bien fueron duros los años finales del gran escritor (la muerte del hijo mayor y de la esposa), también fueron risueños en reconocimientos, unánimes en tal magnitud que muy pocas veces venezolano alguno los ha recibido con tal contundencia.

La caligrafía de los espejos: Oswaldo Trejo

a Violeta Rojo

Oswaldo Trejo Febres nació en Ejido y fue el hombre de todos los espacios. Ordenó como policía los ires y venires de una esquina, fue vicepresidente de una empresa de corretaje de seguros, asistió al rito hastiante del diplomático, dirigió un museo, despachó en un café asediado cada día más por la miseria, y así podría seguir enumerando los sitios gobernados por su natural elegancia, su finura, su humor, su ingenio y la agudeza que inquietaba a los tontos que sólo veían en su jovialidad una velada amenaza.

Fustigado por la insatisfacción, por la duda, por el puñal de la autoexigencia, Trejo pudo avanzar con una obra literaria que al margen de ser reconocida, premiada y celebrada es de una singularidad inocultable. A nadie, ni a sus detractores ni a sus más entusiastas estudiosos, los deja fríos lo que el autor de Andén lejano escribió. Urgido por una irrefrenable necesidad de llevar el lenguaje tan lejos como se pueda, Trejo afirmó: «No habré escrito el Ulises de Joyce, pero todas mis fuerzas están allí, en lo poco que he podido terminar después de años de trabajo». Y no era falsa su modestia: cada obra acometida a mano, con una caligrafía clarísima, paciente, tan minuciosa como la orfebrería con que talla sus joyas.

El relato y la novela son los bosques donde se escondía para urdir sus tramas. Desde la publicación de un libro de cuentos titulado Los cuatro pies hasta Metástasis del verbo transcurren más de cincuenta años de creación e infinidad de viajes, anécdotas laborales y demás historias al margen que nunca pudieron alejar a Trejo de su vocación única: la literatura. Ni siquiera la pintura, que lo subyugaba, pudo apartarlo de su mayor desafío: un texto que lo dejara medianamente satisfecho. Un número asombroso (casi cuatrocientos) de obras plásticas de pequeño formato ocupó un breve rapto de Trejo hace ya muchos años. Quizás, más que una

pretensión pictórica, lo que hacía era llamar, a gritos, a los demonios que muchos años después cundieron en su escritura.

Cuentos suyos se encuentran recogidos en el volumen Horas escondido en las palabras que prologó y organizó Oscar Rodríguez Ortiz. En las palabras introductorias, el crítico afirma:

«Elusivo, el Oswaldo Trejo persona real y tangible es casi tan difícil de aprehender como sus trabajosos y trabajados textos literarios. No es que sean 'complicados', que los hay peores en la literatura universal, sino que se niegan al rápido abordaje y retardan la costumbre de 'intimidad' con los hechos ficticios que poseemos los lectores. Vamos buscando la comunicación y nos encontramos con un jeroglífico.»

Cierto, en lo que a los relatos se refiere, pero a partir de Al trajo, trejo, troja, trujo, treja, traje, Trejo. Antes, los textos de Los cuatro pies, Escuchando al idiota, Cuentos de la primera esquina, Aspasia tenía nombre de corneta y Depósito de seres son comprensibles, ajenos al mensaje cifrado y el jeroglífico, Son, incluso, cuentos de escenario rural, provinciano. Buscan lo que Rodríguez Ortiz entrecomilla como «la comunicación»; son amables con el lector. Si bien contemplan la clave, cultivan el misterio, no se entregan en sus propósitos fácilmente, el lector puede acercárseles con menos dificultades. La oscuridad no es formal, sino interior, propia, de la naturaleza del relato. En Depósito de seres puede hallarse un texto excepcional: «El gajo de la tarde». Un relato alegórico en el que se acompaña la juventud y la vejez de dos mujeres que dejaron de verse por muchos años y que al final de sus vidas se encuentran. Una permaneció anclada en el pasado del campo y otra en la ciudad oteó el futuro. Sordas, al final de sus vidas y solidarias e íntimas, al principio. Dos mundos que ya no tenían relación entre sí. Ajenas, indiferentes. Tanto como el universo que Trejo va dejando atrás con su cosmopolitismo, con su relación apasionada con las formas del arte. Aquí, como en casi toda la obra de Trejo, hay una matriz autobiográfica. También en «Una oferta de trabajo» y en otros, la materia con la que luego se insufla el relato es ocurrencia vital.

Pero, como bien lo señala Rodríguez Ortiz, lo que se cuenta no es lo que a nuestro autor interesa. Ni cuando sus textos fueron menos difíciles ni después. La anécdota es una excusa desde la que se parte hacia otras atmósferas, hacia otros ambientes, hacia otros espacios. El dato autobiográfico subyace como una mínima noticia.

Así ocurre en el relato que antes mencioné. Con enorme gracia el nuevo trabajo de un hombre flaco en un observatorio lo acerca a las estrellas, pero lo ata a tierra al sujetarlo a sus problemas familiares. El hombrecito puede irse con los ojos, pero al voltear a su alrededor está la crudeza de un cuadro familiar que lo reclama. Terrible, bello y poético, Trejo alcanzó, no sin humor y ternura, a metaforizar el drama dilemático que en algún momento se presenta en la vida de cualquiera.

El sistema planetario Trejo va despejándose a medida que se avanza por entre sus piezas. Las zonas nebulosas se aclaran cuando avanzamos asidos a un principio: no nos están contando algo. Al sistema Trejo debe entrarse vacunado contra varias plagas: la moraleja, el cuento, la lección, la denuncia, el retrato psicológico. Ninguno de estos afanes interesaban al autor de Mientras octubre fuera. Quizás la mayor dificultad que presenta el texto trejiano sea que exige para ser, para vivir, un lector sin prejuicios, un lector dispuesto a dejarse llevar hacia la creación de una atmósfera, más que al viaje que implica un relato. El texto que Trejo urde requiere del lector, para existir, una decidida propensión al disfrute sensual de la belleza, de la música de la palabra, de la poesía capaz de construir espacios, olores, sensaciones y, sobre todo, de la palabra capaz de pulsar la evocación y el recuerdo. Ese lector al que Trejo llama, por lo demás escasísimo, una vez que toca la puerta y entra al reino todo, verdaderamente todo se le va entregando. Lo que antes fue enigma y dificultad ahora es luz y fiesta de las palabras. Goce y belleza. Texto y poema son los textos «Una sola rosa y una mandarina», «El comprador vendido» y «Siempre separadas». Contaminados los tres por un olor a cuerpos sudados antes y después del amor, en ellos asoma una ambigua insinuación erótica. Nunca demasiado manifiesta. Evidente, pero extraña como el famoso retrato que de Trejo hizo Vasco Szinetar. Un rostro con aura, con dos o tres posibilidades, con más de un perfil. Sin duda, las muchas lecturas que proponen sus textos. Esa sustancia plástica,

no marmórea, no definitiva, que busca nuestro autor instigado por el crítico que le habita por dentro. También el lector que invita el autor de Textos de un texto con Teresa es el buen lector de una obra plástica. Y es que lo que Trejo hacía en sus relatos se emparenta con lo que un artista visual efectúa: fragmentos, colores afines y contrarios, ambientes, discurso sin concatenación cartesiana. Nada que el lector común pueda identificar de acuerdo con los estereotipos con que se conduce. Trejo no sólo instauró un reino personal sino que sólo dejó entrar a determinados lectores. Por esto es que Lourdes Sifontes en un luminoso prólogo a tres novelas suyas recogidas en un solo volumen prefiere hablar de Trejos y no de relatos o novelas. Y esto tiene mucho sentido. En verdad nos referimos a sus textos y los denominamos «novela » o «cuento» por pura comodidad, porque son algo distinto a estos géneros. Lo que ocurre es que no tiene sentido hacer el esfuerzo por separar las aguas y taxonomizar y categorizar algo a lo que, en esencia, le importa un bledo el orden que sobre él pueda dictarse. Trejo y sus trejos reirían a mandíbula batiente ante cualquier pretensión por organizar académicamente su obra. ¿Cómo podrían fijarse unos textos que han hecho del movimiento, lo doble, lo triple su razón de ser? ¿Acaso el autor no buscaba con sus textos hacer de ellos un cuerpo que sólo puede leerse desde sí mismo? Sólo pueden ser decodificados frente al espejo. Viéndose a sí mismos, como Narciso, es que se aman. Es decir, viéndose a sí mismos es que se comprenden, se leen.

Por todo lo anterior es que no puede extrañamos que el sistema planetario Trejo esté fundado sobre lo autobiográfico, lo personal. Trejo es el hombre que se interpela ante el espejo. Entre las muchas lecturas que pueden hacerse de Andén lejano es posible privilegiar la del monólogo consigo mismo. Ecce homo, el personaje central, es un hombre de dedos largos y flacos que se habla a sí mismo como si haciéndolo pudiera mitigar el dolor que lo zarandea. Y aquí (¿cómo decirlo?) quisiera especular frente al espejo de Trejo. El dolor (¿cómo decirlo?) quizás sea «la columna en vilo» sobre la que trepa como una enredadera el texto trejiano. Quien viaja por entre los planetas y satélites o por entre el reino del bosque va intuyendo que se acerca al sitio central. ¿Qué esconde todo este laberinto? ¿Qué esconde esta ciudad Trejiana –como la llama Lourdes Sifontes–? Pues un hombre perplejo que se ha armado de ingenio, de ironía, de

poesía, de música, un hombre que ha levantado un castillo. Un hombre que busca su aura ante el espejo para saber quién es él y cómo puede enmendar el mundo. Un esteta, pero no sólo un esteta. Un escritor, pero mucho más que un escritor. Un creador, eso es, un creador, un gobernador arbitrario, solo, exigente consigo mismo y su ejército de palabras. Un poderoso, un débil. Un hombre fuerte y frágil en el centro del laberinto.

Conocí a Oswaldo el año 1979 cuando coordinaba los talleres literarios del Celarg en la casa de Altamira. Aquella casa tenía su encanto; el lamentable edificio donde ahora queda no tiene ninguno. Allí regentaba Trejo, con la afabilidad de un príncipe florentino, un grupo de jóvenes sedientos por develar los misterios de la creación. Desde entonces y hasta su muerte, la amistad que cultivé con Oswaldo es de los dones más preciados que me ha regalado Caracas, la ciudad de mis amores. Pero con todo y los años que tuvimos frecuentándonos, ahora comprendo que no había leído su obra. Lo había hecho «a salto de mata» y así no se abren las puertas del reino. Comprendo, también, que poquísimas personas la han leído. De haberlo hecho no se repetirían a diario la retahíla de sandeces que se han dicho sobre su escritura. Ahora que lo he leído todo, con muchísima calma, durante varias semanas, ahora soy dueño de una llave, soy uno de los elegidos, estuve en los salones del castillo, en la recámara, en la cocina, he visto cómo preparan los víveres y de dónde vienen las flores que se alejan del cuello de los floreros, Allí estuve frente al espejo y con las barajas en la mano. Para mí se han develado algunas cifras, pero quedan tantas y tan profundas que ya no podré salir del castillo. Estoy cautivo, soy su lector.

José Balza: la alteridad y la sangre

a Juan Carlos Méndez Guédez

La pasión creadora de José Balza no ha tomado un solo camino. Todo lo contrario: salvo la poesía y el teatro, su vertiginosa manera de darle al teclado ha tocado la novela, el ensayo, el cuento y la crónica. Pero no sólo el ensayo literario ha sido su fuerte; también ha ensayado con las artes visuales y la música, dos de sus fervores paralelos a la literatura. Balza, en verdad, como pocos, es un entregado a su afán: nada le interesa más que las aguas de la creación. Gozarlas mientras discurren, como las corrientes del río a orillas del cual nació, ha sido su apuesta vital.

Su ya vasta obra incluye, como dije antes, cerca de cuatro libros de relatos, alrededor de diez de ensayos y seis novelas. Nacido el año de 1939, en el delta que forma el Orinoco cuando llega al mar, no ha descansado hasta el sol de hoy. Dicen que por eso conserva una extrañísima juventud en el rostro y las manos. Sus movimientos son tan ágiles como los de Octavio Paz cuando saluda entre las mesas con un vaso en la mano. Trabajamos juntos en la Galería de Arte Nacional entre los años 1980 y 1984, Hacíamos un diccionario de las artes visuales venezolanas y los catálogos y libros de las exposiciones. A su amabilidad y su atención debo estupendos consejos. Fue un maestro sin proponérselo. Su endiablada precisión animó en mí algo semejante. Desde entonces somos amigos.

Cuando me propuse leer todos los cuentos de Balza no sabía hacia dónde me dirigía. Había trajinado con ellos en el momento en que aparecían en revistas o en libros. Inicié un viaje inverso. Es decir, comencé por la antología que el propio autor hizo para Monte Ávila Editores. La mujer de espaldas y otros relatos se titula el ejemplar que recoge treinta relatos. Desde el lejano «Canto del tartamudo» (1959) hasta «Jericó» (1987), vamos familiarizándonos con el dominio que Balza no se permite perder en ningún momento. El

control que ejerce sobre el curso del relato es una de las características que más brilla a lo largo de sus cuentos. Con frecuencia alguien llega de un largo viaje, de un extrañamiento, y se reencuentra con las composiciones de lugar abandonadas. Pero esos espacios inmediatamente pasan a estar bajo el dominio feroz del narrador. Son rápidamente colonizados por la palabra, por su fuerza gobernadora. ¿Será por ello que casi nunca apela al recurso del diálogo?

La reconstrucción del universo de la infancia ocurre en repetidas oportunidades. Los cuentos «La sombra de oro», «Lección de sueño », «Líneas», se acercan al espacio del delta donde ocurrió la niñez de Balza. Con ímpetu poético y trabajando con los secretos del niño, con los descubrimientos que el niño efectúa, el narrador reconstruye su pasado, su paraíso perdido.

Al tejido de recurrencias temáticas se suma una que quizás sea la más aguda, la más persistente. Me refiero a lo que podríamos llamar «Los hechos de sangre». Ejemplo apropiado es el relato «Central» donde en una inquietante trama el autor nos atrapa con la superposición de dos historias que no excluyen al azar y la locura. Con una sangre distinta, pero sangre al fin, Balza recurre al pasado con visos históricos y nos entrega con frialdad espeluznante el texto «La sangre». Un relato redondo que ocurre en 1813 y hoy en día, donde morir es tan natural como comer o ir al baño. También en «Cantos del tartamudo » corre la sangre por la superficie de los espejos. Pero más que un interés policial o escatológico lo que subyace en los propósitos de Balza es el interés por trabajar con la situación límite. Un asesinato lo es, la muerte es la situación límite por excelencia. Y además a Balza le cautiva el hecho de sangre como eje sobre el que puede tejerse una trama. Funciona como desenlace o como punto de partida o como episodio colateral, pero en los tres casos contribuye al apuntalamiento del relato, lo construye.

Pariente cercano de los hechos de sangre, brilla en la cuentística balziana lo que podríamos llamar el policial literario. En homenaje a Borges, podemos seguir un relato subyugante como «Sunflowers love the sun, but what do they do at night?» En él se trabaja sobre el poder del biógrafo y el poder del traductor. Con no pocas

referencias al asfixiante mundo de los científicos académicos, el narrador nos lleva por un laberinto de sutilezas que encajan como un reloj. Cercanos también a esta orfebrería de la trama son dos relatos de principios de los años sesenta que van mucho más allá del tema guerrillero. Por el contrario, Balza pasa de largo por la necedad de la denuncia política y hace del guerrillero un personaje atrapado por una malla de coincidencias. «Bella a las once» y «Un libro de Rodolfo Iliackwood» se titulan estas historias donde el autor trasciende lo anecdótico para revelarnos un alfabeto, un código.

Sin abandonar el hilo, como si tuviera la nuez en el anzuelo, Balza batalla para que nada se le escape. Truman Capote decía:

«Creo que el cuento, cuando es explorado seriamente, es el más difícil y el más riguroso de los géneros en prosa existentes. Todo el control y la técnica que yo pueda tener se lo debo enteramente a mi adiestramiento en este género.»

Vivimos tiempos en que se ha sobredimensionado la importancia de la novela, como vemos, Capote pensaba distinto y Balza parece confirmar no el protagonismo del relato, sino la enorme dificultad que supone atrapar al lector, y no dejar que el cuento se le vaya de las manos.

Curiosamente, en la antología que el mismo autor preparó no incluyó, para mi gusto, sus cuatro mejores cuentos. El primero es una joya: «Los almendrones de enero». Un hermosísimo texto donde el personaje va intuyendo las huellas de la locura y las halla en su hermano. Recuerda los síntomas de su padre, los siente muy cerca, pero sabe que no le tocan a él finalmente, sino a su hermano. Todo esto ocurre motivado por el hallazgo del almendrón en Caracas y cómo lo remite a su lugar de origen. Bellísimo y sensual cómo el narrador va acercándose al núcleo de sus temores. Un relato casi perfecto.

El segundo es «Gato disperso». Inscrito en el pizarrón de los hechos

de sangre balzianos, éste se permite el dolor. Es un cuento profundamente doloroso donde el azar lleva a un adolescente a matar a su prima. Se le fue un disparo. El narrador es quien resuelve los pormenores y las mayúsculas ocurrencias que sobrevienen a un hecho como éste. Conmovedor y económicamente narrado, el relato es una pieza de precisión.

«La sentencia» es otro hecho de sangre, pero en verdad es un cuento tomado por otra fuerza; es mágico, es hijo de razones sobrenaturales. Un niño odia a un adulto que lo humilla y presencia cómo el sujeto de su odio muere asesinado. Comienza afirmando: «A los trece años viví seguro de haber cometido un crimen», y a partir de aquí el lector queda cautivo en la cárcel del relato. Llevado por una fuerza que teje junto al personaje central un deseo, una venganza, como una sentencia.

El cuarto es, también, el titulo de otra antología que el autor preparó para la editorial Contexto Audiovisual 3. «El vencedor» es un cuento que estremece. El personaje central trata de esclarecer la relación con el padre y en este viaje se acerca a los humores de la locura y el suicidio. Confesando una admiración y un amor sin medida por su padre, el personaje llega a respetar la decisión del suicidio como una victoria. El vencedor es el valiente, el que ha sido capaz de poner fin a su vida. Es un cuento breve donde la tensión no afloja en ningún momento.

En estos cuatro «ejercicios narrativos» que celebro respira un denominador común: el personaje central sobre quien el narrador construye el discurso ha sido protagonista de la trama. No quiero con esto suscribir la tesis «Hemingway» de que hay que vivir plenamente para poder narrar con propiedad. No es esto lo que sugiero, pero no deja de ser muy interesante que la fuerza, la pertinencia, el gran poder de conmoción que habita estos cuentos provenga de la vivencia cercana. Están escritos con el corazón, con dolor, con lágrimas, y esto el lector lo precisa inmediatamente. Están labrados por la emoción que sólo brota de lo íntimo, de lo personal, de lo vivencial. Las mismas riendas que controlan la escritura de Balza están presentes, pero la emoción lleva más allá el rigor perfeccionista que el autor le imprime a sus textos.

La mujer de espaldas y otros relatos es prologado por Carlos Noguera.

Entre otras observaciones valiosas sobre la cuentística de Balza hay una subrayable: la ausencia de diálogos. Ciertamente, no los hay salvo una excepción: «Alexis el frecuente». Refiriéndose a este largo relato Noguera expresa:

«Modélico en muchos sentidos, esta extensa narración nos conduce también al perfil repetible de los personajes balzianos: sistemas inteligentes, sensibles, cultos, pero a un tiempo proclives al conflicto, al extravío o, incluso, la quiebra emocional, blanden como arma permanente la metarreflexión: un ovillo de pensamiento que se despliega sobre el propio pensamiento o que es inoculado desde las teclas por el narrador omnisapiente. Así, las voces que cuentan en primera y tercera terminan por mimetizarlo ante el lector, apoyándose y revelándose de manera alterna.»

Y verdaderamente, si en algún texto se revela con nitidez esta observación del prologuista es en este de «Alexis el frecuente». En gran medida es prefiguración y boceto de sus novelas. En Percusión podrá rastrearse el antecedente de Alexis y en sus ensayos surgirán ideas afines a las que se expresan en los diálogos que en el relato ocurren. En un pasaje el personaje afirma: «De ese día partió mi decisión: si yo podía ser parte de las cosas sin violarlas y sin que para ello interviniese yo mismo, tenía que dedicarme al arte». Un principio respetuoso y hasta minimalista que ha funcionado como presupuesto de la relación de Balza con la creación: postración atenta ante la maravilla del arte y repulsión crítica ante lo que es falso, impostación, fraude.

Junto a los hechos de sangre y las tentaciones de la locura, las flores del deseo forman parte de las obsesiones de Balza. En «El beso perdido» encontramos un ambiente sutilmente proclive al amor entre hombres con una inesperada clave en el pasado. Un viejo a caballo se acerca a una casa donde pasan vacaciones unos hombres jóvenes. El narrador instala una atmósfera donde es más lo que se dice omitiendo que lo que se dice expresando. Al fin habla el viejo y les revela, con naturalidad, lo que ellos ocultan como un tesoro. Con recursos similares aunque más juguetón, el autor logra en «Las

dos» el episodio del amor lésbico con frescura, con gracia. También en «La ondulación » se urde el tema amoroso, pero esta vez más que la sensualidad del deseo lo que se trama es el crecimiento de la desazón por causa del abandono, del incumplimiento. Un hombre sereno va perdiendo la calma ante la inasistencia de la mujer amada. Asistimos al trayecto que va de la sindéresis a la desesperación, y es un escritor el que sufre esta metamorfosis.

Balza es un lector y a lo largo de su obra narrativa pueden hallarse homenajes cifrados o íntimos a sus autores más queridos. En las tierras del ensayo sus devociones son explícitas. En el conjunto de sus relatos, dos escritores son saludados con fervor en varias oportunidades, pero en dos cuentos el homenaje es evidente. «La máscara feliz» es una celebración de la vida del poeta José Antonio Ramos Sucre y «Enlace» lo es de Jorge Luis Borges. Subyace, también, la devoción de Balza por Cavafy. Muchas de sus escenas donde atiende al tono del olor, a las texturas de las cosas, a la luz, no son otra cosa que un secreto guiño al poeta de Alejandría. Incluso, los relatos de tema erótico nos remiten a la sensibilidad del poeta, que parece haber sido moldeada en playas análogas a las de Balza. No hay duda: los cuentos del autor de «Jericó» son los de un lector, un hombre que ha insuflado su espíritu a la vera de las manifestaciones del arte. Diálogo consigo mismo, pero siempre en busca de los otros, los cuentos de Balza traman un universo tenso, diabólicamente preciso, muy cerca de los abismos de la desolación, la muerte, la locura. No se ciñen a una obsesión espacial: pasan en Jerusalén, un avión, el delta, Caracas, o las habitaciones imprecisas del sueño o de la memoria. Son diversos: ensayan desde distintos ángulos, con distintos caracteres. Lo que en un texto puede haberse desarrollado de una manera, en otro ocurre exactamente lo contrario. Son múltiples, pero están cosidos por un narrador que, como un Dios, modela sus criaturas y por un lenguaje que ama la precisión.

Massiani, el cuentista

a Alejandro Martínez Ubieda

El año 1991 Monte Ávila Editores publicó un volumen con un título lacónico: Relatos. En él se reunían dos libros del autor de una leyenda juvenil: Piedra de mar. Francisco Massiani tuvo entre sus manos Las primeras hojas de la noche el año 1970 y cinco después pudo leer en la portada el largo título de su segundo conjunto de relatos: El llanero solitario tiene la cabeza pelada como un cepillo de dientes. Ahora, juntos, el lector puede tomarle el pulso a unos textos que, lejos de envejecer, celebran pasar de la veintena con la misma agilidad que los produjo. Sí, Massiani se mueve por el mapa de sus tramas como un conejo que ya conoce la topografía por la que deambula. Uno lee sus relatos y le parecen tan naturales que no se sabe bien si realmente fueron escritos o son el acto del mago que saca el conejo del pumpá. Pero ya sabemos que esta liviandad con que corren las tramas de Massiani esconde, como un samán, el mismo tamaño bajo tierra que el que sobresale hacia el cielo. Son fruto de un inmenso talento o de un no menos grande trabajo o, mejor aún, son fruto de ambos dándose la mano. El lector no se imagina cómo hubieran podido ser escritos de otra manera.

Tienen entidad pues, son tan así que no hay manera de verles las costuras. Los temas de Massiani, ya se ha dicho, son los de la iniciación amorosa, los del joven en tensión con los padres, los de la inseguridad del novato, los de las pandillas adolescentes; son los temas del universo caraqueño de un muchacho de buena familia. Massiani, como Teresa de la Parra, como Alfredo Bryce Echenique, pertenece a una clase social acomodada que enviaba a sus hijos al colegio San Ignacio para que los jesuitas los hicieran hombres de bien. Así es como la voz de Massiani no es sólo su voz sino la de un sector de la sociedad que, al menos en este siglo que culmina, no ha contado con muchos relatores. Por el contrario, si hiciéramos un inventario de los libros publicados en Venezuela en los últimos

cincuenta años nos encontraríamos con dos o tres voces provenientes de este universo. Pero, cuidado, no pretendo reducir aquí a Massiani a ser la voz de lo que los marxistas llamaban la burguesía. Muy lejos está su obra de podérsele reducir sólo a esta pertenencia, y tampoco creo que dicha pertenencia pueda colocarnos frente a una unívoca visión de las cosas o a una común manera de contar sus cuentos. No pretendo levantar una cartografía sobre las particularidades en la mirada de los muchachos de buena familia y escritores. Pero tampoco puede dejar de señalarse esta característica que lejos de estigmatizar al autor lo enriquece notablemente. Le da a los valores intrínsecos de su obra un añadido que, por poco corriente, le confiere aún mayor interés.

En la literatura venezolana la mirada de los llamados outsiders abunda: la del flaco escritor nacido en el campo que conquista y padece la ciudad; la de la mujer que sobreponiéndose a los rigores de su condición alza su voz; la de los extranjeros, la de los solitarios, la de los homosexuales y así el catálogo nos ofrece su variedad. Pero la mirada de los Massiani es escasa, no sólo porque son numérica y estadísticamente pocos sino porque cualquiera que ejerza la imaginación y la inteligencia afina una mirada crítica y, al hacerla, comienza a interpretarse y a poner en entredicho a los suyos. Pasa a ser una voz que, sin abandonar la ternura, pone en tela de juicio a su mundo o, mejor dicho, al que es y no es su mundo. Del universo de Massiani sólo puede hablarse, auscultarse, perteneciéndole. Por esto es que la radiografía, la crítica de cualquier espacio, es más aguda si se le conoce a fondo, si se le pertenece. Esto no niega que un zamuro se meta en cielo de gavilanes y diga la suyo. De pronto el zamuro ve lo que los gavilanes ya no ven, pero siempre será la mirada del forastero que, por lo demás, es tan valiosa como la del residente. La zona de Massiani, pues, ha sido escasamente trabajada por sus propios habitantes y las razones de orden sociológico sobrepasan las pretensiones de estas anotaciones. Demos por concluida esta separación de las aguas y veamos sus cuentos.

«Mamá se pone triste» es un relato que se lee tomado por una palabra difícil de pronunciar: ternura. A medida que se avanza vamos quedando atrapados por la mirada del niño que contempla a su madre. Esta es la historia: un pequeño registra la melancolía de

su madre y la interpreta, supone los trámites por los que pasan sus progenitores y logra un retrato conmovedor, inolvidable.

«Los apetitos prohibidos» recoge la experiencia de una institución en franca decadencia: la iniciación sexual con la prostituta y la violencia implícita en esta operación pecuniaria. Con unos diálogos logradísimos, el narrador recoge el habla de las llamadas «mujeres de la vida». Frases cortas y precisas, propias de quien realiza una transacción, contrastan con la importancia de lo que el muchacho emprende. Para ella se trata de las concatenaciones de una rutina y para él un acto central: el arrobamiento del iniciado.

«Un regalo para Julia» es uno de los mejores relatos del primer libro de Massiani. Atesora diestramente todos los rostros de la inseguridad del joven que despliega, por primera vez, sus cartas para el juego amoroso. Como suele suceder, una muchacha logra disimular sus nervios, su inexperiencia frente al muchacho, y con toda naturalidad lo pone a sudar frío. Ocurre una danza amatoria que no deja de lado el humor. Centrado el relato sobre una sola circunstancia, el autor logra atrapar al lector hasta el desenlace final. Una maravilla de historia.

«Yo soy un tipo» es, también, una joya del lenguaje. El narrador asume la voz de un malandro citadino y habla. Deja que de sí mismo vayan saliendo los datos que configuran su visión del mundo, su personalidad, sus relaciones con los demás, sus valores, toda la carga egocéntrica, todo el narcisismo del que es capaz un joven fascinado con sus atributos.

Pero quizás el cuento más hondo que brilla en su libro inicial sea «Cuando las hojas de la noche esperan que todos duerman para crecer ». En él Massiani logra una de las más hermosas metáforas del crecimiento, de los padeceres del adolescente en su tránsito hacia un estadio mayor. Aquí, es tan notable la capacidad para la creación de atmósferas estéticamente impecables, que no puedo dejar de señalarla.

En el último texto insurge una destreza que no se había manifestado antes con tanta claridad. Me refiero a la habilidad del autor para tejer una historia fantástica. «En el rincón más solitario que hay en ti», al igual que en el relato que comenté antes, nos hallamos ante el

Massiani que toca fondo, el Massiani que baja a las profundidades abisales sin que se le descomponga la escafandra.

El relato que le da título al segundo libro del autor recrea la experiencia del joven en un colegio en Chile. Ya aquí el terreno del campo de fútbol comienza a ser uno de los escenarios predilectos. Este deporte funciona, como todos los juegos, como una suerte de simulacro de la realidad. La batalla que ocurre sobre la grama es, en buena medida, emulación de la que ocurre en la calle, en la oficina, en el aula, en la cama. Unos van en un sentido y otros en el sentido contrario: los propósitos de unos requieren de la aniquilación de los propósitos de otros. Sobre la grama del campo de fútbol ocurren no pocas tramas de Massiani. Así pasa con «Piedra de Mar» y con «El llanero solitario tiene la cabeza pelada como un cepillo de dientes» y «Ya no sería lo mismo», entre otras. El autor al poner sobre la mesa el tejido de una relación colectiva, pone en funcionamiento el dispositivo necesario para la reflexión interior. A través del vínculo con los otros es como me veo a mí mismo. Es viendo los ojos de los otros como le tomo el pulso a los latidos de mi propio corazón. Por esto es que los cuentos de Massiani esplenden: el viaje que proponen no es sólo un giro por la orilla sino que el lector se adentra más allá de los manglares, hacia el centro de la isla. Massiani llega directo a la diana que busca el dardo. Si no cómo puede explicarse un comienzo como éste: «Mamá no fuma. Si fumara podría moverse un poco». O como éste otro: «Lo que pasa es que las cosas nuevas hacen daño. Cuando llegué a este colegio me puse enfermo».

Al igual que en su primer libro, en este segundo, el narrador le hace fintas, le coquetea al cuento fantástico. Así ocurre en «Alcoholes y pesadillas» donde, trabajando sobre el universo onírico, nos lleva de la mano por los laberintos de una pesadilla donde la incoherencia fija sus contornos. La misma que en «Posiblemente llamado Batu pero de nombre Vitilio Fonegal» hace llave con los vapores de la enfermedad, de la locura. En ambos, el autor abandona el campo de fútbol y se dispone a entrar en una de las capillas de la adultez: el bar. Esa suerte de confesionario donde el desconocido vecino puede ser sujeto de las intimidades más descarnadas.

Y así como en «Yo soy un tipo» se propone la asunción de otra voz,

en «Los conejos de la madrugada» se adelanta un trabajo con el habla característica de un sector, un grupo etario distinto al del autor. Así es como el habla infantil refulge sin un solo signo de puntuación, como supone el autor que discurre una niña muy pequeña. Lleno de gracia este texto redondo y rozagante nos deja, si es que hace falta, una prueba más de la destreza del autor con el idioma.

Lo que hace Massiani con el lenguaje es similar a lo que adelanta un carnicero. Se le entrega un masa a la que le va cortando sus zonas inútiles hasta dejarla limpia. Un lomito es un lomito, pero antes fue pellejo y nervios y capas indigeribles. Massiani va cortando sus frases y las va dejando impolutas para que el lector corra con él por un campo sin dificultades. Quienes han comentado su obra se apuran a señalar el parentesco con Hemingway. Y es cierto que las técnicas narrativas de este portentoso escritor han estado muy cerca de Massiani cuando toma el lápiz. Lo que ocurre es que a ambos los impele el nervio de la claridad, la urgencia de llegar directamente al corazón de las cosas. Es por esto que sus tramas nos llegan cargadas de fuerza simbólica, de confianza en el poder elocuente de las palabras que designan exactamente los objetos. A esta fuerza se suma un recurso magistralmente dominado por Massiani: el diálogo. No les falta ni les sobra nada. Son eficaces, son verídicos, ocultan totalmente el artificio y logran arrojar luces sobre el rostro de los personajes. El Yo que se pasea por sus relatos es el del joven que trajina a diario con las trampas de su identidad, de sus sombras. Sus textos, en gran medida, trabajan sobre dos realidades: lo que ocurre en la historia y lo que está fuera del cuento. Es decir, el personaje que al hablar se delata: el niño, la niña, el malandro, el joven enamorado, el futbolista, el atormentado. Este juego de máscaras que ensamblan perfectamente el lenguaje con la condición del hablante es una fiesta en la narrativa de Massiani. Y entre las máscaras destacan las femeninas: la de la madre vista por el hijo pequeño, la de la prostituta en trámite con el adolescente y la de la joven novia potencial del muchacho. Y las infantiles no pueden dejarse a un lado.

Quizás el gran poder del Massiani cuentista resida en que trabajó sobre su niñez y juventud con la destreza del que transmuta, del que convierte en símbolo, en mito, lo que muy bien ha podido

dejarse pasar. Nuestro cuentista no perdonó: hizo del episodio un arquetipo, de un sujeto una máscara, de una historia menuda un laberinto y de los conejos un emblema de la alegría y la belleza. No creo haber pronunciado antes esta palabra, no podía estar ausente, y la inscribo como la última de este texto entusiasta: belleza.

Ednodio Quintero y la cascada que no cesa

a Alicia Torres

En El cielo de Ixtab Ednodio Quintero sube a dos cielos: el de Ixtab y el de «La bailarina de Kachgar». Cabría aquí el divertimento de discernir si se trata de dos relatos muy largos o de dos novelas cortas, también conocidas como noveletas. Pero mi afición por la taxonomía no me llevará a tan bizantina separación de las aguas.

En ambas historias el texto se va tejiendo bajo el arbitrio de un narrador todopoderoso que va llevando el hilo de los acontecimientos y, a veces, deja colar unos diálogos de frases cortas y precisas. En ambos relatos la escritura que nos recibe es civilizadísima. Es el lenguaje de un narrador-lector que ya no puede ir por el mundo sin que le asalten un arsenal de referencias del universo literario, del habla coloquial familiar, de la canción popular, del cine y de tantos otros sistemas de la contemporaneidad. Quintero va dejando correr un hilo preciso, limpio y cautivante; va dejando que una suerte de voces interiores, como rectoras de cierta sensatez, surjan de pronto provocando la distensión de la ironía, de la gracia. En ambos textos se hace evidente lo que podríamos llamar un poder narrador notable. Una tras otra van solapándose sin estorbarse todo tipo de tramas laterales que apuntalan el curso de la historia central. Contribuyen a ir haciendo nítido el rostro de la pareja sobre la que gira el cuento: el narrador y una mujer. En ambas historias se asiste a una grata fiesta cosmopolita que no elude la referencia a lejanas geografías y a expresiones y aspectos propios de los años ochenta y noventa. Aunque haya pasajes topográficos y de la memoria que dibujan lo rural, el clima y la atmósfera son urbanos, metropolitanos. También en ambas tramas un personaje es fotógrafo y avanza por la geografía del planeta de acuerdo con las pautas de un trabajo azaroso.

En «La bailarina de Kachgar» se confunden el plano onírico con

el de la realidad, el del recuerdo familiar con el del presente. Lo cierto pasa a ponerse en duda frecuentemente. Lo que primero se tuvo como un suicidio, luego es fruto del juego de la ruleta rusa, que es como un suicidio en manos del azar, pero un suicidio al fin. El narrador vive ya adulto lejos de la aldea natal y un abismo ha ido creciendo entre sus mayores y él, pero éste no es el interés central de Quintero, no lo desvela la idea de hacer chispas con un contrapunteo fácil entre el campo y la ciudad, la modernidad y la edad media. Respetuoso, el narrador se acerca al mundo que fue su mundo sabiendo que aún él lo lleva adentro. Al pasar revista a los sitios que sus ojos ven, el narrador, como un fotógrafo, va dando cuenta de los detalles que sólo un observador con una inteligencia caliente puede precisar. No es gratuita la escogencia del fotógrafo como personaje central: éste es por definición un hombre que ve, un hombre que teje. De hecho, el argumento del relato, de pronto, como en un espejo que revela lo que de otra manera no vemos, se nos presenta como el guión de una película. El personaje central estudió cine en Europa y después se le hizo imposible materializar sus historias, sus guiones. En este texto ocurre como con la broma de la caja que envuelve otra caja que envuelve otra caja hasta que finalmente un regalo minúsculo, pero preciso, brilla al final de los papeles y las cajas deshechas. Una mujer baila en el imaginario amoroso del narrador. Un amor que arde con el viento del recuerdo. «El cielo de Ixtab», al igual que «La bailarina de Kachgar», es una historia de amor. De mayor extensión y con mejores mieles para atrapar al lector. Un gordo llamado Federico avanza a lo largo de ochenta páginas procurando sin éxito el amor de Julia. Mientras tanto la seductora mujer que también baila va viendo cómo la desgracia progresa a su lado. Un suicidio por ahorcamiento de un jovencito llamado José Gregario Hernández y apodado Judas, y otro suicidio en vuelo de Ícaro de un fotógrafo conocido como Andrés. Y, sin embargo, Julia va por el mundo amando a un boxeador sin atender la ansiedad del gordo Federico. Aquí en Ixtab como en Kachgar el vouyerismo del narrador no deja duda, sólo que esta vez se hace acompañar por el del fotógrafo. ¿Hay una profesión más voyeurista que la del que se asoma por el ojo de la cámara? Sí, parece decir Ednodio Quintero, los escritores podemos ser tanto o más fisgones que los fotógrafos. En cualquier caso, la curiosidad es

la misma. Cuando se está, como Quintero, enamorado de las posibilidades narrativas que ofrece el mundo, la curiosidad mueve las aspas para el vuelo. Más que en un avión, Quintero anda montado en un helicóptero. No es un pájaro carpintero, es un colibrí que puede detenerse en el aire sobre las cosas.

A medida que avanza el río de Ixtab se va perfilando el filo de una obsesión que se instaura sobre la paciencia. El gordo Federico siempre acudirá, aunque Julia no lo llame o ni siquiera lo tenga presente. El gordo es un hombre que vive y sufre la vida de otro. El es lo que ella hace: él mira, ella se desenvuelve. Ella baila, él la observa ardido en fiebre, paciente. Así es como «El cielo de Ixtab» termina por convertirse, además, en una suerte de esgrima del deseo. Como el cazador y la presa, el gordo y Julia desarrollan su propia danza de aproximaciones y distancias en un marco irónico y graciosísimo. Quintero hace una suerte de parodia de los recursos literarios que respiran en las novelas de aventuras. Pero su aventura no puede ser más postmoderna: fotógrafos, bailarinas, cineastas, viajes, suicidios, sangre, frío. De pronto el narrador de Ixtab afirma:

«Examinar lo que sucede, lo que se mueve ahí delante de los ojos, y transformarlo en palabras, es un ejercicio muy similar al del fotógrafo.»

Y es que las dos historias de amor representan el homenaje que Quintero le rinde a la fotografía. Pero no sólo por esto celebro este libro. Lo aplaudo porque me atrapó. Especialmente me hizo cautivo el relato «El cielo de Ixtab». Fui presa de su ironía, del manual gracioso del cazador que aquí se estructura y, por supuesto, de la escritura. Sin ella ¿a quién puede llevársele a la cárcel del relato? Quintero logra con el lector lo que Julia, sin proponérselo, ha hecho con el gordo Federico: lo llama, le da de comer, lo abandona. El lector ha mordido el anzuelo. Al final del relato Julia muere con la misma fatalidad con que estuvo rodeada su vida. Su hombre ya había muerto y sólo la reclamó aquel que nunca pudo tenerla entre sus brazos. Lo mismo ansiaba Borges de Matilde Urbach: un abrazo. El gordo vivió en los vapores que le dicta el deseo sin carne a la

imaginación. Como corresponde al juego de espejos que Quintero instala, el libro termina en la morgue, uno de los sitios emblemáticos de la megalópolis contemporánea. Un sitio en el que se busca algo rígido, algo que perdió el alma. En la morgue culmina «El cielo de Ixtab», uno de los libros más hermosos y estremecedores que he leído. Un libro de hoy, escrito con el clima de nuestro tiempo.

La afición de Quintero por los hechos de sangre, por el suicidio, por el asesinato, no es nueva. En su primer libro de relatos, La muerte viaja a caballo (1974) ya se cuecen estas habas. Sin embargo, no es un gusto particular por lo sangriento lo que anima la pluma del narrador. Como uno de sus autores favoritos, Borges, lo que le seduce del hecho de sangre es la posibilidad que brinda de tejer una trama y de urdir una historia fantástica. Las muertes de Quintero son desconcertantes, paradójicas, irónicas. No son las muertes de quien teje un cuento policial. Son, si se quiere, muertes maravillosas. En el primer conjunto de relatos del autor de La danza del jaguar (1991) el homenaje a Borges no es sólo este del hecho de sangre. El sueño y la persecución de sí mismo también le rinden tributo. Los textos «Cacería», «Carpe noctem» y «El hermano siamés» le hacen honor al maestro argentino. Esta influencia que, lejos de hacerla un tributario prescindible, le da un brillo especial a la prosa de Quintero va disolviéndose a medida que avanza su obra. Ya en Volveré con mis perros (1975) la deuda es menor. Aunque el autor va profundizando en la indagación fantástica. Relatos como «Un caballo amarillo» o el notable «Valdemar Lunes, el inmortal» ahondan la herida onírica y absurda de la narrativa de Quintero. El cuentista se acerca cada vez con mayor insistencia a los territorios frágiles donde se confunden el sueño y la vigilia. Y cada vez más, lo que ocurre de inusitado acaece en las nubes de lo onírico. Lo que pasa, pasa mientras duerme. Es el subconsciente el que mejor teje, quiere decirnos Quintero. Como en su obra más reciente, en sus primeros cuentos también esplende una de sus características más caras: las referencias literarias. Es un autor cuyo mundo se cocina en el fuego de la literatura. Sus temas son literarios, es decir, todos los temas son suyos. No puede sorprendernos la especial destreza con que se mueve en la casa de los temas universales: la inmortalidad, la muerte, el amor, el paso del tiempo, el olvido, la memoria. Entre escopetas y rememoraciones de la aldea y la familia

de la infancia transcurren sus dos primeros libros de relatos. En ellos, con una prosa elegante por lo precisa, Quintero nos anuncia un universo que ama la paradoja, el guiño irónico y el sesgo maravilloso de la realidad onírica.

En El agresor cotidiano (1978) el río fantástico se detiene en el puerto del humor. Esto ocurre en un cuento hilarante como «Álbum familiar», donde todos los personajes terminan ladrando. (La obra de Quintero está invadida por perros y puentes: ¿símbolos de la amenaza y el entendimiento o de la protección y la huida?) También el mecanismo de lo absurdo nos ofrece la hilaridad en el texto «Costumbres». Mecanismo que en su poesía Juan Calzadilla ha experimentado con insistencia. Este relato bien podría ser un saludo a la obra del poeta o bien podría ser expresión de la afinidad temática que acerca a ambos escritores. También lo es el relato que da titulo al libro. Allí Quintero pone sobre la mesa la tesis que lo anima: el hombre es el agresor de sí mismo. Diez años descansan entre este libro del año 1978 y el siguiente: La línea de la vida (1988). Este contiene uno de los mejores relatos de Quintero. «Los dioses», se titula, y en él se lidia con el cansancio de los dioses. El autor toma partido por la idea de que a los dioses los inventan nuestra imaginación y nuestras carencias. La divinidad la llevamos dentro, parece decir Quintero con el periplo de su relato:

«Aliviado de la fatiga, se levantó y emprendió el camino de regreso. Comprendía que su presencia entre aquellos seres era innecesaria. Hastiados de dioses, habían vuelto los ojos hacia el fondo de sus corazones y habían reconocido en ellos su propia divinidad.»

Así culmina la peripecia del viajero por el laberinto de la ciudad alzado en lo alto de la montaña. Un relato con fuerza metafórica, cavafyano, borgiano, urdido en las espesas aguas de la mitología y de los arquetipos del subconsciente colectivo.

«Cabeza de cabra» es un texto del año 1993 o, al menos, en esa fecha fue publicado dándole título a la antología de sus relatos que publicó Monte Ávila Editores. Como para cerrar el conjunto de sus

relatos, éste culmina con un hecho de sangre: un cuchillo afilado tasajea un cuerpo. Este texto se instaura a base de poder narrativo. Está lleno de historias que abren paréntesis a la historia central. Aquí, Quintero cuenta, es generoso al punto de encabalgar una anécdota con otra y así se va alejando del peligro de cometer un relato anecdótico. Por el contrario, emparentado con ciertas técnicas del cine contemporáneo, en esta «Cabeza de cabra» el narrador domina lo que antes era un propósito: la cascada de acontecimientos que va dibujando un personaje, una manera de estar en el mundo con velocidad, desasosiego, violentamente. En este relato ya se anunciaba El cielo de Ixtab con que comenzamos estas notas. Hemos dado la vuelta.

Notas

1. Discurso de incorporación como Individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua, 14 de noviembre de 2005.

2. María Fernanda Palacios. «Miserias y fulgores del ensayo en la Venezuela de hoy» en Sabor y saber de la lengua. Monte Ávila Editores, Colección Puertas al Campo, Caracas, 1987, pág. 110.

3. Octavio Paz. Los hijos del limo. Seix Barral, Barcelona, 1974, pág. 46.

4. Ibíd.

5. Guillermo Sucre. La máscara. La transparencia. Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, México, 1985, pág. 10.

6. Mariano Picón Salas. Antología de la moderna poesía venezolana, Tomo I. Biblioteca Venezolana de Cultura, Caracas, 1940, pág. VIII.

7. Ibíd, pág. X.

8. Juan Liscano. «Vista de la poesía venezolana» en Lecturas de poetas y poesía. Academia Nacional de la Historia, Colección El libro menor, N° 79, Caracas, 1985, pág. 16.

9. Viernes. Liminar del primer número de la revista.

10. Ibíd.

11. Ludovico Silva. «Vicente Gerbasi y la modernidad poética» en Ensayos sobre Vicente Gerbasi. Fundarte, Colección Ensayos/Serie Monografías, N° 3, Caracas, 1985, pág. 19.

12. Juan Calzadilla. «Miradas contemporáneas a la obra de José Ramón Heredia» en Revista Imagen. N° 100-35, Caracas, Nov. 1987, pág. 26.

13. Octavio Paz. «El romanticismo y la poesía contemporánea» en Revista Vuelta, N. 127, México, junio 1987, pág. 26.

14. Umberto Eco. Apostillas a El nombre de la rosa. Editorial Lumen, Barcelona, 1985 (Segunda edición), pág. 71.

15. Ibíd, pág. 74.

16. «Jacinto Fombona Pachano, poeta íntimo». Entrevista de Luis Carlos Fajardo (seudónimo de Carlos Eduardo Frías) para la revista Élite, en 1923.

17. Ibíd.

18. «El poeta que enseñó a amar en Venezuela». Entrevista concedida por Fernando Paz Castillo, con motivo de los 25 años de la muerte de Jacinto Fombona Pachano, a Tomás Eloy Martínez para El Nacional, el sábado 7 de febrero de 1976.

19. Enrique Bernardo Núñez. El Universal, 27 de julio de 1919.

20. «Los estudiantes del 21», Miguel Zúñiga Cisneros, apéndice del libro de Rodolfo Luzardo «Notas histórico-económicas 1928-1963». Editorial Sucre, Caracas, 1963, pp. 235- 238.

21. Julio Garmendia, El Universal, 24 de junio de 1923.

22. «Pio Tamayo y la vanguardia», Raúl Agudo Freites, Ediciones de la Biblioteca, UCV, pág. 49, 1969.

23. «Armando el rebelde», «Las torres desprevenidas», Cuadernos de la Asociación de Escritores Venezolanos, Caracas, 1940, pág. 37.

24. Guillermo Sucre. Prólogo a la edición Poesías de Jacinto Fombona Pachano, 1964, Imprenta Universitaria, pág. 7.

25. «Jacinto Fombona Pachano un gran poeta de Venezuela». Entrevista de Pálmenes Yarza al poeta. El Heraldo, 3 de septiembre de 1950.

26. Guillermo Sucre. Prólogo, pág. 7.

27. Pálmenes Yarza. Entrevista.

28. Rómulo Betancourt. Carta dirigida a doña Julieta Zuloaga de Fombona desde La Habana, el 12 de febrero de 1951.

29. Pálmenes Yarza. Entrevista.

30. Tomás Eloy Martínez. Entrevista.

31. «Jacinto Fombona Pachano y la crítica». Ensayo de Fernando Paz Castillo, El Nacional, 3 de abril de 1961.

32. lbíd.

33. Guillermo Sucre. Prólogo, pág. 10.

34. lbíd, pág. 10.

35. Ibíd. pág. 59.

36. Arturo Uslar Pietri. Prólogo a la segunda edición de Áspero.

Editorial Élite, Caracas, 1939.

37. Orlando Araujo y Oscar Sambrano Urdaneta. Antonio Arráiz. Ediciones de la Biblioteca, serie Creadores, UCV, Caracas, 1975.

38. Juan Liscano. «Un hombre, un poeta». Prólogo a la Suma Poética de Antonio Arráiz. Inciba, 1966, pág 13.

39. Mariano Picón Salas. Comprensión de Venezuela. Paseo por nuestra poesía (de 1880 a 1940). Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pág. 98.

40. Miranda, Julio E. Antología venezolana del poema en prosa. Ediciones Mucuglifo, Mérida, 1999.

41. Montejo, Eugenio. La ventana oblicua. Ediciones de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo, Valencia, 1974.

42. Rivera, Francisco, Ulises y el laberinto, Fundarte, Colección Antares, Caracas, 1983, pág. 72.

43. Montejo, Eugenio, La ventana oblicua, Universidad de Carabobo, Caracas, 1974, pág. 61.

44. Montejo, Eugenio, ídem, pág. 62.

45. Arráiz Lucca, Rafael, Grabados, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1989, pág. 145.

46. Montejo, Eugenio, El cuaderno de Blas Coll, Alfadil Ediciones, Caracas, 1983, pág. 16.

47. Ibíd, pág. 66.

© Rafael Arráiz Lucca, 2009

© Editorial Alfa, 2009

© alfadigital.es, 2015

Primera edición digital: febrero de 2016

www.alfadigital.es

ISBN Digital (epub): 978-84-16687-11-4

ISBN Impreso: 978-980-354-273-3

Diseño de colección

Ulises Milla Lacurcia

Corrección ortotipográfica

Magaly Pérez Campos

Conversión a formato digital

Andreína Fernández

Fotografía de portada

Maya II, de Jason Galarraga

Dimensiones: 2,00 m. x 2.65 m.

Acrílico, creyón graso y grafito, sobre tela.

Colección del artista.